CAHIERS DU CINÉMA



Nº 40 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉ-CINÉMA • Nº 40



Alan Ladd et Shelley Winters sont les héros du grand film Universal en couleurs par Technicolor SASKATCHEWAN (*La Brigade Héroïque*), épopée de la Police montée canadienne. Mise en scène de Raoul Walsh.



Un film de Marcel Pagnol, de l'Académie Française,
Lettres de mon Moulin, d'après l'œuvre d'Alphonse Daudet.

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINEMA ET DU TELECINEMA

146, CHAMPS-ELYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

REDACTEURS EN CHEF : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE ET LO DUCA
DIRECTEUR-GERANT : L. KEIGEL

TOME VII — NOVEMBRE 1954 — N° 40

SOMMAIRE

Jean-José Richer et Jean Desternes .... **Venise 1954** **3**
Lotte H. Eisner .... **La rétrospective du cinéma allemand au Festival de Venise** **24**
Georges Sadoul .... **Petite chronique du Festival inconnu** **26**
Jacques Audiberti .... **Billets 3 et 4** **36**

★

LES FILMS

Jean Desternes .... Après un combat (*L'Air de Paris*) 43
Jean-José Richer .... Remords ou défi ? (*The Caine Mutiny*) 45
Jean-José Richer .... Aventures Romaines (*Three Coins in the Fountain*) 47
Philippe Demonsablon .... Le Fil du rasoir (*Executive Suite*) 48

★

André Bazin .... **L'autre « Festival de Cannes »** **51**
Maurice Lemaitre .... **Les vrais et les faux pionniers du cinéma** **54**
Lo Duca .... **Le « Pool » du cinéma, etc.** **56**

★

★ ★ ★ .... **Films sortis en exclusivité à Paris du 18 août au 26 octobre 1954** **58**



NOTRE COUVERTURE :

Danielle Darrieux et Gérard Philippe dans *Le Rouge et le Noir*, le grand film de Claude Autant-Lara (Produc- Franco-London Film — Documento Film distribuée par Gaumont Distribution). Voir la critique de ce film dans notre prochain numéro.



Susan Shentall dans *Giulietta e Romeo* de Renato Castellani, qui a remporté le Lion d'or (grand prix international) du Festival de Venise 1954

VENISE 1954

par Jean-José Richer et Jean Desternes

La XV[e] Mostra Internationale d'Art Cinématographique s'éveilla lentement. Il fallut attendre la dernière semaine pour que l'atmosphère traditionnelle des festivals retrouvât sa fébrilité coutumière. Le dernier jour, enfin, tout était prêt pour cette apothéose nerveuse qu'est la proclamation des résultats au milieu des flots contradictoires des applaudissements, des huées et des récriminations — bref, de ce chahut général qui caractérise les distributions de prix pour grandes personnes. Tout palmarès, ultime compromis parmi le foisonnement des combinaisons possibles, voue inéluctablement son jury aux gémonies et suscite les éternels augures qui, chaque année, proclament la vanité des festivals et en prédisent la disparition prochaine. Les jours

précédents, chacun a pu nourrir son humeur chagrine de la médiocrité des films, de la mesquinerie des combinaisons et du trucage des pressions commerciales, de la carence des auteurs et des faiblesses de l'organisation : dans ce concert, la critique est au pupitre. Peut-on lui reprocher d'avoir l'amertume si prompte ? Dans l'attente quotidienne de l'*événement*, de la *révélation*, sa passion s'aigrit peu à peu et s'épanche dans les périodiques lamentations que l'on sait. On aimerait tout de même trouver un peu plus souvent le Cinéma aux rendez-vous qu'on lui donne trois fois par jour dans son Palais, d'autant qu'ici chacun d'eux est un lapin posé à Tintoret, au Titien ou tout simplement à Venise.

Et cependant, lorsqu'un certain recul permet de considérer la compétition d'un œil purement statistique, n'est-ce pas à tout prendre une proportion honnête, sinon exceptionnelle, qu'une demi-douzaine d'œuvres à divers titres remarquables tranchant sur un ensemble de quelque trente films présentés ? Ce petit groupe de tête, facilement discernable, rafla des lauriers que les jurés eurent le mal qu'on devine à répartir. Là commençait en effet la véritable difficulté. Ces œuvres se serraient de trop près pour que l'inévitable manie hiérarchisante propre à tous les jurys du monde permît d'ajuster l'équité à la diplomatie; la prépondérance de cette dernière, en matière de festival, n'est un secret pour personne : les résultats tâchèrent donc à la satisfaire d'abord.

J'ai personnellement regretté la légèreté avec laquelle fut décerné un Grand Prix qu'on n'a pas osé escamoter en dépit ou plutôt à cause du précédent de l'année dernière, de crainte sans doute que sa non-attribution deux fois de suite ne décourageât les participants et ne rejetât sur le festival lui-même une part du discrédit imputable à la seule baisse d'intérêt d'une compétition trop molle. On en remarqua d'autant plus les lacunes d'un palmarès qui ignora *Rear Window* pour des raisons de pure, simple et traditionnelle incompréhension à l'égard d'Hitchcock, et *Senso* pour de fâcheux motifs politiques qui, plaçant immédiatement l'affaire sur un plan polémique, entretinrent autour du film cette atmosphère partisane qui dénature les jugements par le peu de cas qu'elle fait de la valeur intrinsèque de l'œuvre. Chaque film important verra son cas évoqué dans les rubriques correspondantes. Je me contenterai d'énumérer les éléments de ce peloton de tête auquel je faisais allusion plus haut : trois films américains : *Rear Window* (Hitchcock), *On the Waterfront* (Kazan), *Executive Suite* (Wise); un japonais : *Sansho Dayu* (Mizoguchi); deux italiens : *La Strada* (Fellini) et *Senso* (Visconti). On peut y ajouter *Roméo et Juliette* (Castellani) qui, par la notoriété de son sujet, l'ampleur de ses moyens et la qualité de sa couleur, était de toute façon destiné à être remarqué. Ces œuvres si différentes se rejoignent sur un point qui fait leur valeur commune : ce sont avant tout *des œuvres de metteurs en scène*, y compris *La Strada* dont personne n'ignore que son réalisateur fut d'abord — et longtemps — scénariste (et dans laquelle celui-ci s'efface paradoxalement derrière celui-là), et *Executive Suite*, type même du film de producteur que Wise sut pourtant marquer profondément de sa personnalité. La réciproque est vraie : c'est dans la mesure où la mise en scène timorée de *Roméo et Juliette* s'est bornée à un rôle illustratif vis-à-vis d'un texte qui réclamait une plus vigoureuse et plus originale mise en œuvre que le film de Castellani reste très en deçà de son modèle shakespearien.

*



Eva Marie Saint et Marlon Brando dans *On the Waterfront* d'Elia Kazan. (Prix International-Lyon d'argent, Prix de la Critique cinématographique, Prix de l'O.C.I.C.)

En ce qui concerne les conditions internes du Festival, on nota, cette année, quelques innovations : l'internationalisation du jury (5 jurés italiens et 4 étrangers : un Espagnol, un Suédois, un Anglais, un Français) et le nouveau système de fixation du nombre des films admis à concourir par pays : un pour la première tranche de 100 films produits dans l'année, un second pour la tranche suivante de 150 films, etc., ce qui devait entraîner un tri plus sévère. Du côté organisation, au crédit du Festival 54, il faut signaler un meilleur groupement des services officiels de la Mostra, de la salle du Casier et des stands internationaux tous concentrés au premier étage du Palais, excepté le stand d'Unitalia resté au rez-de-chaussée. Moins heureuse me parut la présentation en soirée des deux films quotidiens en compétition simplement séparés par un entracte de vingt minutes. A mon sens, le défaut du système est double : 1° fatiguer les festivaliers déjà surmenés en repoussant la fin de la séance à une heure excessivement tardive (entre 1 heure et 2 heures du matin selon les cas); 2° nuire immanquablement au second film projeté devant un public distrait, somnolent... ou fort clairsemé comme il arriva fréquemment.

Au reste, si les formes changent, la vie du festivalier *consciencieux* conserve son caractère fondamental de précipitation et de trépidation, de course effrénée à la projection, à la documentation, à la réception, à l'information...

A cela, la plus rigoureuse organisation ne changera rien, non plus d'ailleurs que le calme relatif d'un festival comme celui-ci.

*

Un festival ne saurait se ramener à la seule présentation des films. Pour situer l'ambiance de celui-ci, il n'est pas inutile d'évoquer certains à-côtés et notamment la fameuse rivalité romano-vénitienne qui, dans les sphères directrices de la Mostra, aboutit cette année à la reprise des rênes par les Vénitiens — cause de la légère bouderie officielle dans laquelle s'enferma la délégation romaine. Du côté de la presse internationale, on eût l'impression, au cours de la première décade, d'une affluence réduite : les journalistes faisaient-ils l'écran buissonnier ou n'étaient-ils pas encore arrivés? Toujours est-il que dans le groupe français on ne remarqua longtemps que Steve Passeur, Max Favalelli et Jean-Jacques Gautier. A propos de ce dernier, je me garderai d'entamer une querelle dont le germe, vieux de près de deux mois, était inclus dans un des comptes rendus qu'il écrivit pour le *Figaro* (24 août 1954). Il faudrait avoir la susceptibilité bien opiniâtre et le naturel bien mesquin pour raviver aujourd'hui la piqûre menue de la fléchette un peu empoisonnée qu'il nous décocha alors (1). Avouons d'ailleurs bien volontiers que le trait avait une part de pertinence dans la mesure où effectivement quelques personnes entretenant des rapports plus ou moins directs avec notre revue se recommandèrent de son nom pour assister aux projections (2). Par contre, la petite méchanceté supplémentaire justifierait une discussion qui, de toute façon, ne saurait s'engager puisqu'aussi bien il n'y a pas de dialogue sans contact : or, je ne crois pas trop m'avancer en présumant que M. Gautier ne gaspille pas un temps précieux pour le roman français et la critique dramatique, à la lecture d'une « revue cinématurgique réservée à la cérébralité du petit nombre ». Le plaisant de l'affaire, c'est la commodité indécente — j'allais dire la complaisance — de certains termes tels que « le petit nombre ». Mais il y en a une infinité... Il y a par exemple le *petit nombre* qui vous connaît, vous lit, vous cajole, vous admire, feint de vous admirer; celui-là, c'est l'élite (exemple: l'élite lit *Nativité*). Et puis il y a les autres *petits nombres*, ceux des chapelles ridicules, des groupes ésotériques où quelques dérangés, avides d'une considération qu'on leur refuse ailleurs, communient dans l'hermétisme et l'onanisme intellectuel (exemple : les *Cahiers du Cinéma*). Selon l'opportunité, on invoque tantôt l'un, tantôt les autres. Décidément, plus j'y pense, et plus je suis convaincu que M. Gautier ne lit pas les *Cahiers du Cinéma*. Oserai-je dire qu'on s'en aperçoit sans être taxé d'une prétention bien éloignée de mon propos? Oserai-je dire que s'il en était autrement, il finirait peut-être par contracter cet amour du cinéma qui, en dépit de tendances divergentes, de courants parfois contradictoires et d'errements inévitables, marque profondément une équipe qui témoigne encore, dans sa majorité (tous jugements de valeur mis à part) d'une culture cinématographique et d'un sérieux à l'égard du septième art qui contrastent le plus sympathiquement du monde avec l'attitude désinvolte, voire condescendante, sou-

---

(1) Voici la citation exacte : « Ceux qui se donnent les airs les plus importants ne sont personne. Ceux qui sont quelqu'un n'ont l'air de rien et parfois ne sont pas encore là. Une dame italienne très aimable, qui s'occupe complaisamment, diligemment et efficacement des services de presse, demande à tous les échos combien il peut y avoir de représentants de telle *revue cinématurgique réservée à la cérébralité du petit nombre. Il s'avère qu'elle aurait à peine moins de rédacteurs que de lecteurs, ce qui fait néanmoins beaucoup de places à trouver* ». C'est moi qui souligne.

(2) Précisons pour calmer les craintes de M. Gautier que notre revue n'a émargé sur la caisse du Festival que pour *une seule* invitation.

vent ignorante, et de toute manière *dépassée*, que trop de critiques, obnubilés par quelques solides préjugés, croient devoir observer à l'endroit du cinéma. Certes, l'art de l'écran, tout empêtré d'industrie et de finance, est loin d'avoir accédé, dans son ensemble, à la dignité et à l'épanouissement de quelques autres. Certaines fulgurantes exceptions ont cependant suffisamment prouvé qu'il était désormais désuet de le traiter indéfiniment comme un enfant arriéré qui n'aurait servi, en définitive, qu'à libérer le théâtre de ce qu'il contenait de moins bon.

*

La raréfaction des réceptions, des cocktails et autres raouts mondains laissèrent une assez large place aux contacts individuels et permirent une assiduité aux projections dont je suis sûr que le vrai cinéma fut le premier bénéficiaire. D'ailleurs, un des éléments essentiels du Festival demeurait : j'ai nommé l'*Excelsior*. Dans son hall fameux naissent, s'enflent et meurent les moindres bruits, les plus extravagantes nouvelles, et les relations les plus inattendues se nouent sous l'égide complaisante du cinéma. Les rendez-vous s'y multiplient, toujours menacés par mille impondérables : il y croise tant de jambes admirables, de décolletés attrayants, d'yeux assassins, et, parallèlement, tant de cigares à millions et de calvities dorées qu'on atteint rarement sans détours son but initial ; chacun cherchant l'autre, le frôle sans l'apercevoir, entraîné qu'il est dans quelque sillage juvénile (ou vers quelque panache de fumée). En fait, des goûts identiques assurent de rapides rencontres : surprenez ceux de qui vous intéresse : vous vous retrouverez bientôt sur le même appât...

*

Nous partageant le monde au cours d'une pacifique conférence, Desternes et moi avons opté, dans les comptes rendus qui vont suivre, pour le classique découpage par nations participantes : sans doute le procédé manque-t-il à la fois de nouveauté et d'ingéniosité, mais les textes se recoupent mieux ainsi lorsqu'ils ne sont pas le fait d'un seul et même auteur. Ayant quant à moi une quinzaine de films à passer en revue, je laisserai donc mon coéquipier chasser en paix sur les terres italiennes — à lui dévolues par traité. Qu'il me soit simplement permis de regretter que la place manque pour établir un dialogue autour du « cas » *Senso*, une sorte de critique à deux voix qui eût permis de le débroussailler de ses implications politiques et de balancer l'enthousiasme « néoromantique » de Desternes par mes réserves personnelles.

J. J. R.

LA GRANDE-BRETAGNE

La Grande-Bretagne, qui ne devait à l'origine présenter que le *Father Brown* de Robert Hamer sur lequel elle ne comptait pas outre mesure puisqu'elle n'avait même pas envoyé de délégation officielle, se retrouva finalement en possession du Grand Prix, à partager, il est vrai, avec l'Italie. Dans « l'optique des festivals », d'indé-

niables avantages désignaient *Roméo et Juliette*, de Castellani, à cet honneur. Solution de facilité pour un jury embarrassé, le couronnement de cet outsider providentiel revenait à faire d'un Lion deux heureux tout en prenant le minimum de risques du côté de l'opinion publique grâce à la caution d'un sujet dont la grandeur et l'universelle renommée le garantissaient des désaveux trop formels. Plutôt qu'un Grand Prix insuffisamment justifié, le film méritait celui de la couleur (traitée dans les fameux laboratoires de Londres)... ou celui du scénario, que le jury n'eut pas le pertinent humour de lui décerner. Après 3 ans d'efforts et de remaniements successifs, Castellani, revenu à la pièce de Shakespeare après avoir vainement tenté de faire une synthèse des trois ou quatre drames italiens qui avaient eux-mêmes servi de sources au poète anglais, a fini par accoucher d'une œuvre qui ne sut satisfaire ni les tenants britanniques de la grande tradition shakespearienne, ni ceux qui attendaient quelque essai original de transposition cinématographique du poème élizabéthain (comme sut le faire un Welles en d'autres occasions). Ce Livre d'Heures pour moderne Duc de Berry dépasse rarement le cadre d'une illustration d'ailleurs fastueuse et pleine de goût. Cet art d'enlumineur, soutenu par celui du décorateur, du couturier et du photographe (respectivement quelques architectes de la Renaissance, Leonor Fini et R. Krasker), reste en marge d'un texte qu'il « décore » au lieu d'en faire le matériau même de la mise en scène. Toute comparaison avec *Henri V* s'avérerait purement extérieure, car rien ici ne fait écho au jeu subtil de la caméra avec la convention scénique. Castellani semble avoir été quelque peu dérouté par sa tâche, — jusque sur son propre terrain d'ailleurs puisque c'est dans un registre bien fluet qu'on retrouve ici l'un de ses thèmes favoris : la jeunesse glorieuse, impétueuse et tendre. Le souci s'en manifeste surtout dans la dévolution du rôle de Roméo au capricant Laurence Harvey qui témoigne toutefois d'une envergure un peu frêle. Susan Shentall est une Juliette blonde comme l'ont toujours rêvée les Italiens, douce à la limite de la fadeur anglo-saxonne, mais d'une pureté idéale.

A côté de l'alcool pur, corrosif et volatil de *Noblesse oblige*, c'est un petit quinquina point désagréable au demeurant, mais anodin et fort coloré de pittoresque qu'on nous a servi avec *Father Brown*. Point désagréable, d'autant que cette comédie (l'unique depuis de longs jours) succéda immédiatement à une série de films noirs et à quelques boucheries — mexicaines et autres. Mais la détente qu'elle amena un instant n'en fit pas surestimer la valeur: le seul titre de la version italienne (*Don Ignazio*), sans donner évidemment la clé de l'œuvre, n'en traduit pas moins un certain aspect inspiré par une formule qui a fait ses preuves (l'ecclésiastique cocasse, peu conformiste, peu embarrassé de l'orthodoxie des moyens et des contingences sociales, mais foncièrement sympathique et bon). On est évidemment loin de l'équilibre de *Noblesse Oblige* entre un schéma parfaitement dépouillé, une dialectique rigoureuse et le trait humoristique sans bavures de la réalisation et de l'interprétation. Le comique reste basé exclusivement sur l'acteur (Alec Guinness) et la mise en forme est notablement moins brillante. Le niveau sociologique n'est jamais atteint, et le comte de Fleurency, alias Flambeau, devenu filou international par caprice d'esthète, égocentrisme farouche et dédain de ses semblables, n'est que le pâle neveu de cet autre collectionneur (de têtes celui-là) qui élevait le crime au rang des Beaux-Arts. Robert Hamer a-t-il encore quelque chose à dire?

J. J. R.

LE JAPON

Le Japon, représenté par quatre films, dont trois en compétition, couronné à deux reprises, devait une fois de plus s'affirmer comme une des nations cinématographiquement les plus importantes, et les plus remarquées. Geste peu usuel de



Sansho Dayu (l'Intendant Sansho) de Kenji Mizoguchi.

la part d'un jury toujours prêt à faire le plus d'élus possible dans la plus large des rédemptions, cette double distinction, attribuée à *Sansho Dayu* (Mizoguchi) et à *Sept Samouraïs* (Kurosawa), sur un plan de stricte égalité, m'a paru excessive. Non tant à cause de l'immobilisation d'un second Lion d'Argent (que des talents injustement ignorés réclamaient ailleurs) que de la confusion des valeurs qu'elle sanctionnait. Il n'est pas douteux que ces deux films surclassaient le reste de la participation japonaise. Il n'empêche que la confrontation Mizoguchi-Kurosawa tourne sans conteste à l'avantage du premier. Seul des hommes de cinéma japonais connus de nous, il a su dépasser définitivement le stade attrayant, mais mineur, de l'exotisme pour rejoindre un plan plus profond où nous n'avons plus à en craindre les prestiges fallacieux. De la *Vie d'O'Haru* à *Sansho Dayu*, en passant par les *Contes de la Lune vague*, s'est imposé un style toujours fidèle à sa propre unité, fruit d'un admirable équilibre entre le chant rythmé du poète, le trait précis et égal du chroniqueur et les soucis du plasticien. Certains éléments fort dédaignés, jugés désuets dans notre hémisphère par quelques fortes têtes et une nuée d'incapables, telles la plastique et plus généralement une certaine qualité poétique, retrouvent sous sa caméra un sens pratiquement perdu en Europe. Apparemment moins assujetti que ses confrères à la très forte influence des formes théâtrales traditionnelles, Mizoguchi nous plonge dans les méandres sans fin d'un récit qui embrasse une vie entière, voire plusieurs générations. Chez lui se cristallise une extraordinaire conception du temps qui fait perdre pied à l'Occidental. Loin d'être surchargée, alourdie par l'accumulation des événements et le caractère mélodramatique de certains épisodes, l'œuvre laisse l'esprit étrangement libre, lucide, ouvert à ce qui est *important* : le chant profond d'une sensibilité.

Cet admirable film fit un peu pâlir les *Sept Samouraïs*, spectaculaire et pitto-

resque adaptation d'un conte classique du Japon médiéval, qui présentait l'intérêt supplémentaire de révéler à l'Europe — du moins à ma connaissance — le premier personnage comique du cinéma japonais. Ce bouffon, qui s'assura par ses facéties la complicité du public et la sympathie de tous par sa naïveté profonde (en dépit de défauts nombreux, dont les moindres sont la couardise, la duplicité, l'ivrognerie et la vanité), gravite dans l'orbite dédaigneuse de Samouraïs dont il rêve de devenir un jour l'égal ; il mourra — c'était à prévoir — héroïquement, et sera, par son courage final, promu chevalier à titre posthume. Ce film d'aventures, où la noble caste des guerriers errants protège paysans et villageois contre des hordes de pillards, tout en leur prêtant main forte dans les travaux des champs, rappelle que pour être western, on n'en est pas pour autant condamné sans retour à une mise en scène plate et à des personnages sans consistance.

Le *Démon de l'Or* (Koji Shima), seul film japonais en couleur — d'ailleurs hors compétition — n'est malheureusement qu'un mélodrame bourgeois qu'on pourrait croire adapté de quelque pesant roman français de la fin du XIXe. Il est puéril de jeter l'exclusive sur certains sujets : mille occasions font de l'argent, de la position sociale, les ressorts fort valables d'une action (le domaine privilégié en restant la comédie de mœurs). Mais le vice de ce film fut de se vouloir aussi grand qu'une tragédie : celle-ci exige des agents non pas forcément plus nobles, mais moins artificiels et plus *irrémédiables*. Rien n'est grand, ni essentiel, dans ces tergiversations mesquines autour d'un mariage d'argent et d'une fausse vocation d'usurier, dans ces éclats déclamatoires d'une passion postiche. Il y a moins là, d'ailleurs, une orchestration de faux problèmes qu'une orchestration fausse de problèmes traités dans un registre erroné. Autour de ce sujet peu défendable, la mise en scène témoigne souvent d'une assez grande fertilité en idées jolies et en trouvailles ingénieuses, tandis que la couleur a cet éclat auquel nous sommes habitués depuis *La Porte de l'Enfer*.

Avec ce film, les Japonais ont laissé percer le bout de l'oreille : le *Démon de l'Or*, primé à Tokyo, appartient à un genre qui rallie les suffrages nationaux bien davantage que les *Rashomon* et autres *Porte de l'Enfer*, articles plus spécialement destinés à l'exportation, d'après les connaisseurs (qui font la moue). La prédilection des Japonais pour les « drames psychologiques ou sociaux » fut encore confirmée par le chef de la délégation japonaise à Venise (Cf. l'interview du *Monde*, 4-9-54). Quoi qu'il en soit, nous continuerons de préférer, en dépit de ses défauts, la *Porte de l'Enfer* à ces tortures financières, et nous n'attendrons pas du cinéma nippon qu'il nous retourne, quatre-vingts ans plus tard, et accommodés à l'orientale, les drames indigestes qui moisissent encore dans nos greniers.

Que les Japonais s'abusent sur le compte de leurs films — ce que je serais peu éloigné de croire — il n'importe : après le *Démon de l'Or*, *Auberge à Osaka* (Heinosuké Gosho), dernière pièce de la collection, nous a confirmés dans notre prédilection pour le Moyen-Age légendaire (non sans réserves concernant les *Enfants d'Hiroshima*), où le génie japonais atteint son plus haut degré d'expression, fait de sauvagerie et de raffinement, alors que l'optique néo-réaliste à l'italienne semble encore maladroitement assimilée. Il y a ici beaucoup trop de psychologie oiseuse, d'individualisation à la fois abstraite et conventionnelle des cas, de dialogues superfétatoires, pour donner un bon film néo-réaliste. La vie d'une petite communauté au sein d'une grande ville s'y réduit à un émiettement d'aventures individuelles, à une mosaïque confuse où les plans politique, moral, social, syndical et sentimental se juxtaposent sans se fondre. On doit d'ailleurs à la vérité de dire que le métrage du film ayant nécessité quelques coupures lors de sa présentation au Lido, on ne saurait, avant d'avoir vu la copie intégrale, mettre en cause la construction et le montage d'une œuvre qui, telle quelle laissa une fâcheuse impression d'inorganisation.

J.J.R.




Jean Gabin a obtenu à Venise la Coupe Volpi de l'interprétation pour ses rôles de *Touchez pas au grisbi*, de Jacques Becker (à gauche, avec Marilyn Bufferd) et de l'*Air de Paris*, de Marcel Carné (à droite, avec Roland Lesaffre).

LA FRANCE

En ce qui concerne la sélection française, on trouvera plus loin mon opinion sur l'*Air de Paris*.

Après la présentation d'une nouvelle œuvre de Carné, plane d'ordinaire un silence gêné. On voit s'esquisser des grimaces « peuh !... » ou des mimiques « non, de la part de Carné, vraiment... ». Enfin, entre amis, on se plaît à dire que c'est « son plus mauvais film ». Il faut toujours quelques semaines, quelques mois, pour que ce film trouve des défenseurs, puis des partisans, et enfin des amis. Ce qui s'est passé pour *Les Portes de la nuit*, pour *Juliette* et, l'an dernier, pour *Thérèse Raquin*, s'est produit également au lendemain du *Jour se lève*, qui est cependant pour la plupart d'entre nous l'un des cinq grands du cinéma français.

Ce n'est donc pas faire déshonneur à Carné que de constater la froideur de l'accueil vénitien. Les Français, me semble-t-il, n'étaient pas les plus déçus. En effet, les critiques italiens apprécient dans notre production une *gentilezza francese* (qu'ils goûtent même dans des films pour nous médiocres) et ils attendaient beaucoup d'une œuvre « très parisienne ».

Il est inutile de revenir ici sur le film de Becker, qui pour les Italiens est devenu *Grisbi* tout court, et dont les sous-titres (de Lo Duca) ne peuvent « jacter » comme Simonin. Je pense que doublé en langage académique, le film ferait assez Régence.

En prime nous avons eu un documentaire romancé, *L'Or des Pharaons*, de Marc de Gastyne, dont certains éléments méritaient mieux que cette chirurgie cinémascopique. En effet, les vues d'un voyage dans la Vallée des Rois — sur écran large — s'arrêtent lorsque la jeune femme, ayant retrouvé l'assistant de son frère, est allongée près de lui (et séparée par un rideau pour qu'on n'aille pas penser à mal). « Je vais vous raconter l'histoire d'Egypte », dit cet archéologue. Et défilent alors, sur un écran rétréci, de belles images du cours de 6e : fresques de tombeaux, scarabée royal, etc...

J. D.

LE MEXIQUE

La participation officielle se bornait à deux films : *La Rebelion de los Colgados* (*La Révolte des Pendus*) de Crevenna et *El Rio y la Muerte* (*Le Fleuve et la Mort*) de Bunuel. Je regrettai vivement d'avoir manqué les deux projections de ce film qui fut le prétexte de la controverse rituelle entre les amateurs des « Bunuel commerciaux » et leurs farouches adversaires. Je rappellerai simplement qu'au cours de l'entretien paru dans le n° 36 de ces Cahiers, Bunuel évoquait l'œuvre en ces termes : « C'est sur la mort à la mexicaine, cette mort facile... Vous savez, quand un homme meurt, les gens sont là qui fument et boivent de petits verres d'alcool... La vie est très peu de chose, la mort ne compte pas. Dans ce film, il y a sept morts, quatre enterrements et je ne sais plus combien de veillées funèbres ».

La Révolte des Pendus, adapté d'un roman de B. Traven, signé de Crevenna qui en assura presque entièrement la mise en scène, fut pourtant entrepris par Fernandez qui n'apparaît pas au générique. Sa part fut-elle si minime ? On pourrait le penser car le rytme rapide et le montage saccadé qu'il faut sans doute attribuer à Crevenna, tranche très nettement avec la manière statique du Fernandez traditionnel. Le récit narre les aventures de paysans misérables opprimés et torturés par les odieux contremaîtres d'une exploitation forestière du Sud mexicain. Pendus gémissant sur l'écran tous les cinq plans, passages à tabac d'une brutalité inouïe, esclaves cravachés, ébriétés meurtrières, filles violées, étreintes sauvages, crânes broyés à coup de rochers, mutilations d'enfants jalonnent de bout en bout le scénario. On ne fera pas ici, une fois de plus, le procès de la violence-en-soi. Il suffit de déplorer l'hypothèque d'incrédibilité, de discrédit et d'invraisemblance que cette violence incontrôlée fit peser sur une œuvre qui n'était pas dépourvue de lyrisme authentique. La beauté élémentaire de la nature, la noble et rude grandeur de ces existences misérables méritaient une orchestration plus digne.

Le contingent présenté hors festival n'avait, comme il arrive fréquemment, rien à envier aux candidats officiels : le *Robinson Crusoé* de Bunuel, sorti à Paris avant le Festival, a fait déjà l'objet de nombreux commentaires. J'y reviendrai donc seulement



La Révolte des pendus, de Crevenna.



Raices, film mexicain présenté hors festival

pour noter le plaisir que sa projection nous réserva le 1er septembre — jour décidément faste puisqu'on nous offrit *Sansho Dayu* en soirée — à mi-course d'une compétition jusqu'alors bien paresseuse. J'ajouterai quelques observations qui, à ma connaissance, n'ont pas été faites. Dans le roman-fleuve de Daniel de Foe, l'épisode du naufrage et de l'île déserte ne représente qu'une partie — la plus importante certes, et la plus significative — d'un récit qui embrasse une vie d'homme tout entière (le naufragé revient en Angleterre, s'y établit, s'y ennuie, repart dans son île, y implante le christianisme et rentre au pays natal en faisant le tour de la planète). Bunuel eut donc à choisir, et pas seulement parmi les événements du livre, mais aussi parmi les thèmes. C'est ainsi qu'il illustra assez succinctement tout le côté manuel et matériel de la réadaptation du naufragé, sur lequel Foe mettait un accent particulièrement précis et détaillé: Robinson réinventait les techniques artisanales des premiers âges. Cela permit à Bunuel de tirer un parti psychologique et moral plus développé qui est d'ailleurs tout à l'honneur de l'œuvre filmée. Il semble par contre qu'il manque à celle-ci quelque chose qui se dégageait de la sécheresse même de la chronique de Foe : la durée propre à l'évocation romanesque d'un long enlisement dans les sables de la solitude, le sens subjectif d'un temps dont l'absence prive le film d'un certain relief. Les *états* successifs de son évolution sont incontestablement marqués (de la solitude révoltée à la solitude confortable, en passant par l'angoisse métaphysique et la résignation ; et de la domination méfiante à la fraternité). Mais ils sont plus *inventoriés* qu'enchaînés : les *étapes*, les transitions, le cycle même de ses métamorphoses restent insuffisamment esquissés et nous échappent au profit d'une construction juxtaposée de « scènes de la vie d'un naufragé ». Qu'on ne se méprenne pas cependant : ces réflexions sont loin d'épuiser mon opinion sur le film. Si j'ai fait à dessein la part plus grande aux légères réserves qu'aux éloges, c'est que ceux-ci se confondent avec l'ensemble de ce qui a été dit (à propos de l'intelligence, l'humour, qui baignent l'ensemble, la grandeur de certains passages, le goût et la beauté de l'illustration qui use d'une couleur fort jolie quoiqu'irrégulièrement traitée), — et que de toute façon le manque de place me contraignait à me limiter.

Il faut enfin signaler *Raices*, film projeté en séance privée par ses producteurs : présenté comme une « nouvelle expression du cinéma mexicain », il s'agit d'une œuvre

non conformiste dont les quatre sketches s'inspirent de thèmes profondément enracinés dans l'âme mexicaine et qui, imprégnés de la nostalgie des vertus ancestrales, témoignent en faveur d'un retour aux sources, dicté par la xénophobie, la soif d'indépendance et le défi hautain d'une civilisation séculaire à l'égard des promoteurs bornés d'un progrès mécanique, livresque et mercantile. Les sketches sont de valeur très inégale : un au moins est franchement mauvais. Un autre pourtant, intitulé le Borgne, mérite d'être cité pour l'extrême audace de son propos. En fait, celui-ci reste fort ambigu ; il faudrait avant tout jugement définitif, connaître l'auteur et confronter ses intentions. Mais cela fait peu à l'affaire : Victime des superstitions odieuses qui le vouent à des représailles continuelles de la part de ses camarades et à l'hostilité de tout un village (le borgne n'a qu'un œil, mais le *mauvais*), un enfant borgne est tout d'abord confié par sa mère, une paysanne primitive, au sorcier du village qui se livre à des pratiques aussi onéreuses qu'inopérantes. Le déshérité entreprend alors avec sa mère, un extraordinaire pélerinage auprès d'une Vierge miraculeuse. La mère accomplit tous les rites, suit toutes les processions, verse toutes les oboles tandis qu'une fiesta se déroule dans le village voisin. A la nuit tombée, les feux de joie, les danses et les *toros de fuego* animent un monde surréel où se perd le petit borgne émerveillé par tant de frénésie et rassuré par tant d'indifférence à son égard. C'est alors que l'atroce se produit : un des *toros* vient éclater auprès de lui, le brûle au visage et le rend aveugle. Le voilà donc sur le chemin du retour, désespéré, traîné comme un âne au moyen d'un licol par lequel sa mère le guide. Et voilà l'extraordinaire : rentré au village, il fait l'objet de la sollicitude et de l'aide générales, *car un aveugle ne porte pas malheur.* Un sourire colore peu à peu son visage clos, la joie s'éveille dans cette âme simple, et la mère lui explique que *c'est là le miracle* qui lui a permis de rentrer dans la communauté des hommes et d'éprouver leur amour. Extraordinaire défi mystique au matérialisme de l'Occident, à notre conception du bonheur, ou dénonciation amère du monstrueux mécanisme de sophismes et de mensonges dont usent les éternelles puissances mystificatrices à l'égard des âmes ignorantes ? J'avoue avoir été trop confondu par la violence interne du sujet et la cruauté presque objective de la réalisation pour en décider ici avec certitude.

J.-J. R.

L'ITALIE

Senso

Ainsi que je l'ai noté dans le bref commentaire du dernier numéro, de vifs mouvements de foule opposaient, à Venise, deux clans aussi intransigeants que les Capulet et les Montaigu. Les partisans de Visconti défendaient leur champion, les adversaires acclamaient Fellini et Castellani. Or, *Senso*, méconnu par le jury, me semble un film très important, qui fait date dans le cinéma italien, pour des raisons de fond et de forme que je ne peux développer dans ce compte rendu de festival. Mon emballement est-il dû à une illusion d'optique ? Je m'en expliquerai dans le prochain numéro.

La Strada

Si *Senso* est une grande symphonie, *La Strada* est un air d'harmonica, à un carrefour. Trois êtres simples, poussés par le vent, sur les grandes routes. Des personnages élémentaires, comme ceux de Steinbeck dans *Des Souris et des hommes*. Un saltimbanque, Zampano, le briseur de chaînes (Anthony Quinn) ramasse Gelsomina (Giulietta Masina) pour



Alida Valli dans *Senso* de Luchino Visconti.

annoncer son numéro avec quelques grimaces. Le « Fou » (Richard Basehart) se moque trop fort de Zampano, qui le tue. Voilà l'intrigue. Rien d'autre que le pauvre matériel que les banquistes ambulants entassent dans leur roulotte. Mais il y a le ciel, les arbres, la mer...

C'était de très loin le film le plus aéré du festival. Ayant choisi un sujet à coucher dehors, Fellini en a fait une œuvre de plein vent. Il paraît qu'il s'est préparé en vagabondant avec les forains dans la campagne romaine. Ceux qui ont aimé le *Paris insolite* et la *Vie sauvage* de Jean-Paul Clébert savent que ce genre de tourisme porte à l'amertume. Et rien n'est plus loin du pittoresque *Capitaine Fracasse* ou autres scintillantes épopées à panache. Volontairement, il y a là un côté marché aux puces qui agace les délicats.

Malgré ses parentés avec *Miracle à Milan*, autre fleur des fortifs, c'est une œuvre amère. De pauvres malheureux sont lancés dans un monde dur, mené par la brutalité, le mal, la bêtise. Ne croyez pas que le prolongement métaphysique soit fortuit. C'est l'armature, très marquée parfois, mais souvent subtile, d'un apologue que l'on pourrait grossièrement baptiser existentialiste parce qu'on y retrouve un bon nombre des « pourquoi » modernes maintenant numérotés dans les manuels de philo. Quoi qu'il en soit des problèmes de notre existence sur terre, de l'incommunicabilité des êtres, du cheminement de l'angoisse ou du remords dans des cervelles simples, il n'est pas sans intérêt de signaler qu'on pouvait déjà dans les *Vitelloni* dégager des points d'interrogation et parler de Camus.

Il y a aussi d'un film à l'autre un style qui s'affirme, et qu'il n'est pas commode de faire entrer en formules. A première vue on voit plutôt ce



Richard Basehart et son metteur en scène Federico Fellini pendant le tournage de *La Strada.*

qui différencie les deux œuvres; alors que les jeunes gens des *Vitelloni* tournaient en rond dans l'atmosphère étouffante d'une ennuyeuse petite ville, dans *La Strada,* des êtres sans attaches sont lâchés en toute liberté sur les routes. Et cependant, ils sont aussi désemparés. Faut-il parler de « délaissement », du sentiment tragique de la vie? Ce n'est pas seulement dans l'amertume sous-jacente que l'on reconnaît le narrateur. C'est aussi dans le ton de sa voix, sa façon de souligner justement un geste, un coin de paysage, qu'un autre aurait négligés. Il y a dans *La Strada* des moments où un talus pelé, une expression fugitive, un coin de banlieue au petit matin, font retrouver une poésie de l'insolite, diffuse dans le film précédent.

Il faut avoir suivi le pas lourd de cette grande brute de Zampano, aux longues mâchoires et aux pensées courtes, pour admirer l'art avec lequel Fellini arrive à faire naître, dans l'extrême abjection de la saoulerie finale, l'étincelle du remords, la puissance avec laquelle il tire d'une aussi piètre matière, un effet aussi bouleversant. C'est beaucoup plus greenien (je pense à Graham Greene, évidemment), que la rédemption de *Dieu est mort.*

Il faut avoir vu trébucher sur son chemin de misère cette petite innocente de Gelsomina, pour savoir avec quelle poignante émotion on la voit s'émerveiller d'un rien, et souffrir comme ça, à fleur de terre. Sa petite jugeotte ne peut la délivrer de son esclavage absurde, sans amour. C'est un petit animal dressé pour souffler dans une trompette et faire la quête.

Le personnage du « fou », Danny Kaye de grand chemin, a la fantaisie lyrique de Giono dans *Le Serpent d'étoiles* et de Miller dans *Le Clown au pied de l'échelle.* C'est, auprès de Zampano, la souplesse farfelue, mais ce funambule au petit violon doit être broyé par la brute, comme la petite Gelsomina doit être broyée par l'horreur de vivre.

Bien sûr, il y a là un sentimentalisme proche de *Sans Famille*. Et si l'on revoit Vittorini dans *Romeo* (où il paraît dans le rôle du Prince de Vérone), on le retrouve ici par instants (*Uomini o no ?)*

Bien sûr, on peut discuter le jeu de Giulleta Masina, surtout si on l'écrase sous la comparaison avec Chaplin. Elle n'a rien non plus d'une Shirley Temple, et cette innocence sans âge est celle des petites bonnes femmes aux yeux écarquillés qui grimacent des sourires pour cacher les larmes.

Mais depuis longtemps, un film de plein air n'avait remué autant de sentiments neufs, de poésie originale, avec trois fois rien, un cheval solitaire, un enfant malade, une nonnette bavarde, trois musiciens, un cirque près de la mer... Il y a par exemple une noce de campagne que l'on retrouvait en cinémascope dans le film de Négulesco. Autant comparer la Tour Eiffel de René Clair et celle de Burgess Meredith.

La Romana

Le film n'est pas sans intérêt. En effet, il feuillette en images une œuvre de Moravia, et bénéficie d'une interprète de choc avec Lollobrigida. Mais cet intérêt faiblit très vite dès qu'on nous a présenté les personnages. Car si l'exposition est bonne, la suite de cette biographie sentimentale manque d'épaisseur et l'accumulation de péripéties, légitimes dans un roman, n'est valable sur l'écran qu'en fonction d'une efficacité calculée. Ici, la succession de moments mal raccordés manque de vigueur. La supériorité de Duvivier, qui emploie souvent les mêmes ficelles est de savoir faire les nœuds. Chaque scène de *L'Affaire Mauritzius* par exemple, est efficace, fait avancer le récit, même si elle ne dure que trente secondes. Il manquait à Zampa pour ce film où il devait résumer tant de pages en



Anthony Quinn dans *La Strada* de Federico Fellini.



Gina Lollobrigida et Franco Fabrizi dans *La Romana* de Luigi Zampa.

si peu d'images, de ce trait vigoureux, cet art du raccourci. Il ne s'agit pas seulement de frapper fort, il faut viser juste.

Gélin est plat, Pellegrin, malgré son profil mussolinien, marche d'un pas de somnambule vers l'ascenseur fatal, et le troisième homme, le repris de justice, semble sortir de *Chicago-Digest*. Moravia semblait très inquiet après la projection. Si un succès de vente pouvait le contenter, il pourrait faire confiance aux foules lollolâtres. Mais pour son prestige d'écrivain intelligent, il aurait sans doute mieux valu que son œuvre fut adaptée par un des metteurs en scènes pressentis aux temps où le sujet inquiétait déjà les censeurs romains. Mais ce fut Zampa, qui n'a pas su désentortiller les ficelles...

Le Sixième Continent

Long métrage en couleurs sur les dessous de la mer Rouge, il n'est pas aussi original que l'on a bien voulu nous l'affirmer à Venise et les films du commandant Cousteau (en attendant les 20.000 *lieues* de Walt Disney) nous avaient déjà appris la poésie des paysages sous-marins. Film à sketches, il nous montre Enza et les murènes, l'Arbre de Noël au fond de la mer, l'apologue du poisson-pilote, qui ayant perdu son emploi guide mainnant le meurtrier de son ex-employeur, l'ophtalmie du pêcheur de perles, etc... Disons tout de suite que dès que l'on sort de l'eau, la couleur est agressivement laide. Mais les évolutions dans le bleu des lanciers du rêve, en quête de poissons-papillons, d'éventails de mer, ou de tortues géantes, font penser à des ballets magiques où d'un coup de baguette, s'éveillent d'étranges décors. Des coraux étoilés, de couleurs vives comme une céramique de Lurçat, traversent un paysage surréaliste de Leonor Fini, et des chrysanthèmes de chair frissonnent dans des chevelures de velours.

Prima di Sera

Hors festival (ainsi qu'un intéressant fragment du *Procès* de Kafka, film du centre expérimental), était projeté le premier film de Piero Tellini metteur en scène. On connaît le style si personnel de ce scénariste auquel on doit tant d'idées originales comme celles qui animent le délicieux *Quatre pas dans les nuages*, tourné avec Blasetti. On retrouve ici cette poésie qualunquiste des gens quelconques dont on ne parle jamais dans les journaux et qui ont une vie d'une effarante complexité. En somme, ce film amusant sur un thème inquiétant peut se résumer ainsi : l'ordinaire est extraordinaire.

J. D.

LES ÉTATS-UNIS

Si l'on avait décerné un prix pour la meilleure sélection nationale, il fut de droit revenu aux Etats-Unis. Compte tenu du nombre de leurs représentants, qui les favorisait évidemment. la proportion de trois très bons films sur cinq est loin d'être habituelle. On dit que les Américains, dotés de deux Lions d'Argent, furent un peu piqués de voir le Grand Prix leur échapper une fois de plus depuis près de dix ans. Non, d'ailleurs, pour les besoins d'une exploitation si développée et si puissante qu'elle n'a effectivement rien à attendre de la petite étiquette vénitienne, mais parce qu'à force de silence et de réticence, l'amour-propre le moins ombrageux finit par s'émouvoir de l'inconscience d'autrui... Trop de considérations entrent « dans l'optique des festivals » pour qu'on en dispute longtemps ici. Bornons-nous à déplorer encore que *Rear Window* ait été tenu à l'écart du groupe des lauréats. *Rear Window* n'est certes pas le meilleur film d'Hitchcock, mais c'était un des meilleurs films du Festival et, de toute façon, un film de maître. On en connaît le sujet : un reporter photographe, cloué dans un fauteuil roulant par une jambe cassée, vit, nuit et jour, à la fenêtre de sa chambre, point géométrique de sa solitude entre le monde extérieur qui déroule son spectacle purement objectif derrière les fenêtres de la maison d'en face et dans la cour de l'immeuble, et les personnages familiers de son propre univers qui, en franchissant le seuil de sa porte, apportent leur troublante intimité. Le film est la confrontation perpétuelle de ces deux mondes au niveau du héros. A toute occasion, Hitchcock revient à ses thèmes favoris, le doute, le soupçon, c'est-à-dire une certaine forme de la solitude, en leur assignant chaque fois une résonance nouvelle, une mise en situation différente. Encore qu'il n'appartienne pas à la grande lignée des œuvres d'Hitchcock, dont *Under Capricorn* et *I Confess* restent les deux pôles, il serait aisé de rattacher le film et son univers moral à certaines constantes de l'œuvre évoquées dans le dernier numéro des *Cahiers*, et en particulier au thème de l'identification : le blessé est placé dans la situation exceptionnelle, à la fois privilégiée et *gênante* (presque maudite), de témoin. L'indiscrétion, qui participe de quelque prérogative divine, le condamne tôt ou tard à payer, et c'est d'abord par l'intermédiaire de sa fiancée qui, allant chercher sur place les preuves ultimes d'un meurtre, fait l'objet sous ses yeux (et à sa place) d'une tentative d'assassinat. Mais c'est lui qui sera finalement précipité dans le vide, du haut de cet observatoire qu'il usurpait. Alerté par son intuition, il ne fera rien, d'ailleurs, pour échapper au meurtrier et, fasciné, le regardera ouvrir une porte qu'il ne tenait qu'à lui de verrouiller. Ainsi, la marque profonde d'Hitchcock se retrouve-t-elle non seulement dans cette *maestria* technique que tout le monde lui reconnaît, mais encore dans le mécanisme précis et délicat de la vie morale qui tourne silencieusement au sein de cette zone secrète où naissent et bougent confusément les aspirations troubles, les scrupules, les tentations, les envies, les élans et les remords. Bien entendu, Hitchcock a déçu les journalistes parce qu'il ne s'est pas livré à quel-

que « reconstitution quasi-documentaire de la vie d'un immeuble, avec ses petits drames et ses bonheurs quotidiens... » On connaît la chanson, qui se termine par le regret de « l'invraisemblance d'un fait divers tout-à-fait exceptionnel ». Comment leur faire apercevoir ce qu'ils n'y vont point chercher ?

On the Waterfront (Elia Kazan) et *Executive Suite* (Robert Wise) sont des œuvres aussi différentes que possible : la première accuse ce curieux mélange d'esthétisme un peu décadent et de sauvagerie qu'on connaissait déjà à son auteur (le *Tramway, Zapata*). *Executive Suite* appartient, au contraire, à cette école de réalisation américaine qui est parvenue, à force de maîtrise et de rigueur, à créer une espèce de classicisme de la forme qui semble rejeter tout le cinéma européen dans l'amateurisme. Si je devais chercher querelle à la fois au premier et à certains détracteurs du second, c'est au niveau du sujet que s'établirait le débat. Je pense, en effet, que le sujet de *Waterfront* limite la portée du film, alors que celui d'*Executive Suite*, en dépit de certaines allégations, ne lui nuit pas le moins du monde. Il s'agit, en fait, des *circonstances du sujet*, plutôt que du sujet lui-même : dans la mesure où le sujet authentique, profond, se confond avec le thème central, l'un comme l'autre sont hors de cause. Dans *Waterfront*, c'est l'éveil d'une conscience à un univers qu'elle ignorait : justice, amour, dignité. *Executive Suite*, c'est la conquête du pouvoir, l'ambition et la mise en œuvre des moyens d'actions (politique, diplomatie). L'un dans le domaine moral, l'autre dans le psychologique, sont, *a priori*, des bases aussi valables. Revenons donc aux circonstances du sujet : le film de Kazan se situe dans le cade d'une histoire de gangsters opérant dans le port de New-York au XX° siècle. *Executive Suite* se déroule au sein du comité directorial d'une grande firme américaine de construction d'ameublement (époque contemporaine). Sans me rallier à la petite morale finale aussi naïve que les tollés qu'elle peut susciter, je maintiens que seule la richesse du thème compte, et qu'il importe peu qu'il s'intègre dans ce qu'on a appelé le cadre restreint et sans intérêt d'un conseil d'administration plutôt que, par exemple, dans celui historique, d'un complot d'Etat et de la succession d'un dictateur (*Jules César* de Shakespeare), ou encore celui d'une crise ministérielle au sein d'un gouvernement de la IV° République Française (mais on pourra longtemps attendre *Executive Suite* à Matignon...). Car ce thème est essentiellement *psychologique*, et à ce titre met en jeu des forces purement individuelles. Pour *Waterfront*, le problème se pose différemment : certes le thème de l'oppression et de la libération peut trouver à s'exprimer dans une histoire de rackets, mais le caractère social et collectif du sujet introduit une dimension qu'on ne peut négliger. Sans demander un constat social pur et simple, on ne peut qu'être gêné par l'escamotage des conditions réelles de la vie d'un groupe (les dockers). C'est toujours la même erreur de perspective : l'illégalité fait contre elle-même l'unanimité. Le Droit commun est l'objet des mêmes mesures dans tous les régimes. Mais il en va autrement de la véritable illégitimité dont le camouflage falsifie toujours, peu ou prou, les œuvres situées dans un contexte social qui se veut réaliste.

Le dénouement révèle en outre une conception pour le moins curieuse du droit au travail et de la liberté de l'exercer. Par contre, sur le plan individuel. Kazan élève l'aventure morale du jeune docker Brando à l'émouvante dignité d'une véritable *Passion* dont les raisons évoquées plus haut font d'autant plus regretter qu'elle ne puisse atteindre à la portée de celle que Dmytryk décrivit dans *Give us this Day*. *Waterfront* prouve en tout cas que le formaliste Kazan qui transfigure la réalité sordide de ce « quai des brutes », ne manque ni de puissance, ni de cœur, ni de spiritualité

Il faut, pour terminer, revenir rapidement sur l'excellent film de Wise, malheureusement déséquilibré par un appendice moralisateur qui sévit pendant une demi-heure au lieu de se borner aux dix minutes habituelles. Cet appendice embraye directement sur l'action, faisant du vainqueur le meilleur et vice versa. C'es la règle du jeu et du temps perdu. Mais pendant une heure le récit extrêmement serré nous tient en haleine sans faiblir une seconde. J'avoue être très sensible à l'esthétique des batailles. Le jeu purement politique de forces antagonistes à la conquête de la puissance ressortit d'un art de la guerre extrêmement excitant pour l'esprit, et qui, pour être sans bavu-



On the Waterfront d'Elia Kazan.

res, doit être dégagé de toutes implications morales et sentimentales. A chaque seconde, la réponse la plus efficace, l'adaptation la plus appropriée : c'est une des définitions de l'intelligence. Dans ce sens même, le film n'est pas allé assez loin, qui s'enlise prématurément dans le bon droit et la bonne foi sermonneuse du héros, alors qu'il eût fallu prêter aux adversaires les mêmes armes, sinon les mêmes moyens de les utiliser. La séquence du vote est déjà, dans sa quasi-totalité, une magistrale partie d'échecs. Elle fut devenue étourdissante si l'on avait joué le jeu jusqu'au bout, transformant en champ de bataille cette salle de conférences, faisant de ce territoire humain rassemblé autour de la table l'enjeu incertain, dix fois pris, dix fois perdu, d'une lutte belle de subtilité, de rigueur et d'implacabilité.

En raison de leur sortie parisienne, le cas des deux autres films de la sélection américaine (*The Caine Mutiny* et *Three Coins in the Fountain*) sera évoqué dans la rubrique des critiques de films.

J. J. R.

L'ESPAGNE

L'Espagne était (mal) représentée par le *Baiser de Judas* qui, avec une bonne volonté évidente, tente de retracer la vie de Jésus. Cela tient du spectacle de patronage (par les élèves du catéchisme de persévérance) et de *Ben-Hur* ancien modèle. Mais, hors programme, nous avons vu une tragédie campagnarde, *Terres Maudites* d'Antonio del Amo, où cependant quelques belles photos et un règlement de compte à la hache réveillaient l'attention. On y voit aussi comment écraser le visage d'un méchant à coups de talons. Et nous eûmes un matin la joie de voir un film zavattinien du scénariste de *Bonjour, monsieur Marshall*, Bardem. Ce *Felices Pascuas* (Joyeux Noël) se déroule en trois jours. Un coiffeur, Bernard Lajarrige, gagne à la loterie. Mais sa femme a échangé le billet contre un agneau qui

va devenir le principal personnage de cet aimable divertissement. Attendrissement général sur une si gentille petite bête. Evidemment, ni la mère ni le père ne peuvent se résoudre à le tuer. Il s'enfuit, est dérobé par des gitans, échoue chez des bonnes sœurs qui, avant de le servir au repas de Noël, lui font tenir un rôle dans une saynète biblique où il deviendra le lion du désert. Emmené par un soldat à la caserne, il est le pivot d'une révolution (rêvée par le soldat). Mais la police est sur les dents (grande scène pathétique au commissariat). Et il échappera de justesse à l'abattoir. Il est curieux que cette pochade végétarienne nous vienne d'un pays des courses de taureaux, que cette mise en boîte des pieuses homélies, de la police et de l'armée, soit une satire (très gentille) de l'Espagne franquiste. On y voit avec plaisir vivre des gens simples. Bollitas, l'agneau, attendrira toutes les bouchères de votre quartier.

J. D.

L'INDE

L'Inde aussi sait s'émouvoir pour les justes causes. Mais quel effroyable mélo nous fut servi avec *Explosion !* Un méchant patron exploite dans les carrières des esclaves en haillons. Son fils invite un soir ces affamés à une surprise-party (un repas soigné) chez papa, qui le chasse. Le jeune homme lutte contre l'analphabétisme en pleurant de joie. Mais le père viole une jeune beauté, quelque peu sacrée. Révolte des opprimés. L'avenir est à eux. Le traitement de ce scénario, qui en vaut bien d'autres, est rempli de trouvailles qui en font une touchante mascarade de bons sentiments.

J. D.

LA BULGARIE

Borislav Charaliev, avec le *Poème sur l'homme,* vise plus haut, et si cette glorification d'une gloire nationale est d'un ton hagiographique trop poussé, le film est, dans un style très soviétique, souvent émouvant.

Ce Vatpasov, qu'on nous présente comme un grand poète, est surtout un héros, toujours dur comme le roc, sans une défaillance. Pour être libre, il voulait être marin. Mais l'école navale est une prison, et on ne le laisse pas lire Maiakosvky. Devant la misère du prolétariat, il sent s'éveiller sa vocation révolutionnaire et pour fêter la libération de Dimitrov, lit un poème, *Moscou flamboie...* Mais c'est le chantier qui brûle. Il part à Sofia, s'y marie. Il défend le droit à l'expression de l'ouvrier, et versifie sur la loco. Lorsque son assistant tousse, il lui dit : « Sais-tu qu'en URSS, les trains électriques roulent à 200 à l'heure ? » La guerre menace, il est arrêté, libéré (sans doute à la suite du pacte germano-soviétique) il est repris après une action clandestine. Torturé dans la prison, il ressemble à un Christ aux outrages. Toute la fin est très belle, lorsque les condamnés marchent au supplice en chantant leur foi. Très souvent on peut évoquer les maîtres soviétiques, Ensenstein parfois (l'Ecole navale), Poudovkine dans certaines scènes d'usine, de grèves, de maquis, mais surtout Donskoï qui, avec sa trilogie biographique sur Gorki a donné le chef-d'œuvre du genre.

J. D.

LA SUÈDE

Le divertissement de M. Gyllenberg, Prométhée barbu qui défendait son œuvre dans les couloirs et même dans la salle avec beaucoup d'assurance, est très contestable. Ce poème onirique a surtout le défaut de se

vouloir un message, et de signifier une foule de choses alors même que son poids de mythologie ésotérique le fait couler à pic. Il est très sympathique de constater qu'une équipe de jeunes cinéastes, ivres de lyrisme et d'air marin, manifeste quelque ambition. Ils ont une caméra et savent s'en servir. Au lieu de s'entrephotographier sur une trame conventionnelle, ils décident d'exprimer le Poids du Ciel, l'Art, la Foi, la Vie, la Mort (tous les mots à majuscules) et, par Jupiter, tous les dieux de la Fable. Rendez-vous à telle heure sur la plage, chacun apporte des accessoires. Une cage à oiseaux, un vieux parapluie, le ciel et la mer, c'est plus qu'il n'en faut pour faire de l'onirisme gréco-suédois. Mais ce surréalisme pour Harper's Bazaar manque de goût, et si certaines photos sont belles, il est bien dommage qu'un commentaire poétique s'efforce sans y parvenir à leur insuffler un sens mystérieux. J. D.

L'ALLEMAGNE (Ouest)

Avec *Altesse Impériale,* tiré d'une nouvelle de Thomas Mann, Harald Braun n'a rien fait pour redonner au cinéma allemand la qualité d'antan, rappelée à Venise par les séances de la rétrospective.

On relit pour la millième fois le vieux roman interchangeable. Chacun sait que la mésalliance est le sujet favori des « Veillées des Chaumières ». Il faudrait parfois peu de choses pour que l'idylle glisse franchement dans le climat d'opérette qui serait alors proche de *Call me madam.* Mais la « psychologie » reprend vite le dessus. Quelques bonnes photos, dans des parades militaires, des chevauchées dans la campagne bavaroise, automnales, car le gevacolor sied aux mélancolies.

Il faut noter ici, hors festival, une très honorable biographie de Luther, tournée en Allemagne par Irving Pichel pour une société biblique. Le style rappelle Dreyer, celui des *Dies Irae* mais aussi celui de *La Passion de Jeanne d'Arc.* J. D.



Som J. Drommar (Comme en rêves) de Carl Gyttenberg.

LA RÉTROSPECTIVE DU FILM ALLEMAND AU FESTIVAL DE VENISE

par Lotte H. Eisner

Les habitués de la Cinémathèque Française connaissent la plupart des films présentés à la rétrospective allemande organisée à Venise par H. W. Lavies, directeur du Deutsches Institut für Filmkunde à Wiesbaden-Biebrich. La nouvelle direction de la Mostra sachant que les festivaliers aiment faire la grasse matinée, avait intelligemment fixé l'heure des séances à 16 h. 30. Résultat : la grande salle du palais du festival fut chaque fois archicomble et on s'aperçut que le grand public commençait à être attiré par les classiques du muet.

Avant la guerre, *Le Dernier des Hommes* de Murnau passait, même auprès de certains spécialistes, pour un film ennuyeux, pesant et trop germanique. Aujourd'hui l'œuvre a mûri comme le bon vin et les spectateurs les moins préparés ont été émerveillés par la vérité des mouvements de la caméra et, plus encore que dans *Les trois lumières* de Fritz Lang, par l'éblouissante opposition entre les reflets de la lumière et les ruissellements de la pluie. Par contre, *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Ruttmann, bien que présenté dans une copie très complète mais un peu grise, a vieilli; ces coups d'œil sur la vie quotidienne faussés par la projection à 24 images et privés de la musique originale de Mersel, nous semblent aujourd'hui assez mornes et leur montage un peu sec. Toutefois, l'intensité kaléidoscopique des séquences basées sur le mouvement révèle que Ruttmann en avait passé fructueusement par les expériences du « film abstrait ». *Les hommes, le dimanche* de Siodmak, présenté dans une copie 16 mm. assez terne, n'a pas rencontré au pays du néo-réalisme l'enthousiasme qu'il provoque aujourd'hui en Allemagne.

La poupée de Lubitsch (1919) fut applaudie par les spectateurs qui, par bonheur, ne comprenaient pas la vulgarité des sous-titres ni le comportement précoce et ambigu d'un certain petit garçon. Par contre, *Carmen* du même Lubitsch (1918), rappelle la mise en scène primitive des films commerciaux d'avant 1914 et si Harry Liedtke, coqueluche des jeunes allemandes avant Willy Fritsch, y est fat, grassouillet et médiocre, Pola Négri déborde de vitalité et de fraîcheur.

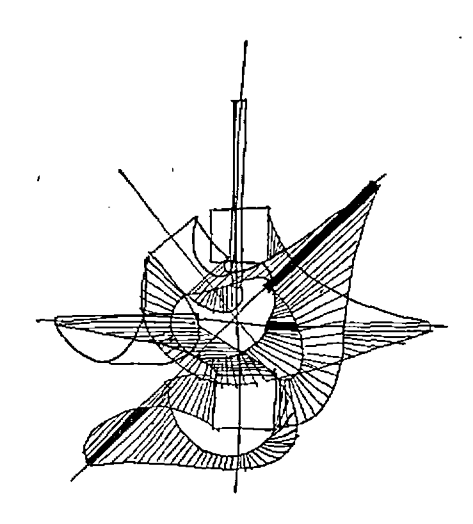
Deux films souvent cités, mais peu connus, *L'étudiant de Prague*, de Stellan Rye (1913), et *Les mains d'Orlac*, de Robert Wiene (1924), déçurent les critiques, le public, et provoquèrent même quelques rires. Ils ont pourtant leur raison d'être dans le contexte de l'histoire du cinéma et *L'étudiant de Prague*, redécouvert par hasard par H.-W. Lavies, marque le début de toute une évolution artistique peu connue en France, mais qui a duré jusqu'à la fin de la première guerre. Il faut, en effet, bien se rendre compte que le cinéma allemand n'est pas né soudainement en 1919 avec *Caligari* et qu'il y eut avant le premier *Golem* et les « *Maerchenfilme* » : *Le joueur de flûte d'Hamelin*. de Paul Wegener, par exemple, ou la série des *Homunculus* d'Otto Rippert. Si le jeu des acteurs paraît malhabile dans *L'étudiant*

de Prague de 1913, et particulièrement guindé le comportement de Wagener, il ne faut pas oublier qu'à cette époque Griffith ne faisait pas encore des chefs-d'œuvre. Par ailleurs, *L'étudiant de Prague* est un des premiers « Autorenfilme » (films d'auteurs de qualité) et marque ainsi le premier pas vers la consécration du scénario « littéraire » qui devait constituer une des forces principales des classiques allemands: ce sont des auteurs de talent tels que Carl Mayer, Henrik Galleen et Fritz Lang qui mèneront le cinéma allemand à son apogée. *L'étudiant de Prague* en outre, ainsi que le premier *Golem*, fut tourné dans des extérieurs réels, et même si la technique photographique et la science des éclairages ne sont pas encore assez développés pour atteindre à cet emploi éblouissant des décors naturels par Murnau dans *Nosferatu* ou par Arthur Von Gerlach dans *La Chronique de Grieshuus*, nous y voyons déjà une scène fascinante dans le vieux cimetière juif de Prague où, entre les pierres tombales, apparaît soudain le « double », ou bien encore cette ruelle sombre et mystérieuse qui annonce toutes les ruelles de studios qui rendront célèbre le cinéma allemand. On y trouve également un premier essai de maquettes élaborées avec ce penchant romantique pour le clair-obscur. Ces intérieurs bâtis d'après les esquisses de K. Richter (1) marquent le début d'une autre force artistique, celle des grands décorateurs des classiques allemands.

Ainsi, *L'étudiant de Prague* porte déjà en lui tous les éléments des chefs-d'œuvre à venir. Le cas des *Mains d'Orlac* est différent : nous y voyons l'expressionnisme poussé jusqu'à l'extrême et devenu presque stérile; mais c'est une manifestation pleine d'intérêt, du style que l'on admire dans *Caligari*. Le ballet expressionniste où Conrad Veidt se tortille, mains crispées ou curieusement pesantes et comme étrangères à son corps, n'est que la conclusion d'une tradition qui conduisait les acteurs à extérioriser leurs effusions. Evidemment, ce film doit étonner ceux qui croient encore aujourd'hui que Wiene fut un grand metteur en scène. Mais il faudra bien que l'on admette un jour que *Caligari* est avant tout l'œuvre de Carl Meyer, grand poète expressionniste du cinéma, et de ces trois remarquables décorateurs qu'étaient Warm, Röhrig et Reiman.

LOTTE H. EISNER.

(1) Hermann Warm, un des décorateurs de Caligari, m'a écrit que c'est lui qui, en 1913, avait proposé pour la première fois au directeur de la Vitaskope de Berlin de faire de véritables esquisses pour les décors au lieu de travailler avec des indications sommaires de plans qui étaient souvent très mal interprétées.



PETITE CHRONIQUE DU FESTIVAL INCONNU

(Karlovy Vary, Juillet 1954)

par Georges Sadoul

Voilà sans doute le Festival le moins connu en France. Il s'est déroulé cette année du 12 au 30 juillet à Karlovy Vary, qui fut Carlsbad au temps où l'empereur François-Joseph régnait sur l'Autriche-Hongrie. Cette « belle époque » a légué à la ville une colonnade néo-dorique (en granit), plusieurs manoirs-hôtels façon Robida, quelques palais construits pour les héros de Von Stroheim, et enfin le *grand hôtel Pupp,* avec 800 chambres, 300 salles de bains, 5 salles à manger de style Schoënbrünn 1910, et une salle de bal pur rococo 1895. Onze mois de l'année ce grand hôtel est occupé par les travailleurs syndiqués et les paysans que les services sociaux de l'Etat Tchécoslovaque envoient à Carlsbad soigner leur vésicule biliaire et leur système digestif. Mais un mois par an les chambres, les salles de bains, la salle de bal et les salles à manger sont livrées aux hôtes du Festival, journalistes et cinéastes venus (en 1954) de trente-huit nations.

Grâce à ce grand hôtel, Karlovy Vary est le Festival le plus statique du monde. A Venise, les critiques voguent sans arrêt de la place Saint-Marc au Lido, sautant de leur « *vaporetto* », « *motoscaffo* « *ou* « *piroscaffo* » dans des « filobus » bondés. A Cannes, du *Martinez* au *Méditerranée,* en passant par le Palais des Festivals et les cinémas de la rue d'Antibes, ils ont des kilomètres à parcourir, sans aucun transport en commun, terrestre ou maritime. A Karlovy Vary pas besoin de mettre une seule fois le nez dehors pour manger, dormir, se baigner, aller au cinéma, assister aux conférences de presse, rencontrer les réalisateurs ou les vedettes. Tout se passe dans le même immeuble. Circonstance fort heureuse en 1954, où il plut dix jours sur quatorze. Rares furent les éclaircies qui permirent de monter par le funiculaire au Restaurant Diana dominant de cent mètres les forêts et les rochers de granit dédiés à Chopin, à Pierre le Grand ou à la Marquise de Folembray, hôtesse charmante de ces lieux en 1798.

A la vérité, la pluie fut bienfaisante, parce qu'elle nous dissuada de manquer une seule séance de ce Festival-fleuve, mené à une cadence infernale par le sympathique président du Jury, bien connu à Venise et à Cannes, le critique tchèque Brousil. Il est aussi « *recteur de l'académie des arts dédiés aux muses* » (et non pas « des arts musicaux ») pour traduire littéralement l'expression tchèque équivalent à l'expression française « *directeur du conservatoire* ». L'Académie des Arts de Prague forme depuis un siècle les musiciens, les acteurs ; elle possède depuis 1946 une section cinématographique remplissant le même rôle que l'I.D.H.E.C. en France.

Une des sensations de Karlovy Vary aura été *Pêcheurs de crabes* (*Kanikosen*) dont le héros, interprété par le réalisateur-acteur Yamamura, est le sadique capitaine d'un bateau-usine, menant ses ouvriers-pêcheurs avec l'aménité d'un garde-chiourme. Après avoir vu ce film japonais, *le jury international, unanime, n'appela plus son Président* Brousil que *le capitaine des Pêcheurs de crabes* pour les travaux forcés auxquels il nous contraignait. Voici un aperçu de notre emploi du temps.

Le mardi 20 juillet les projections commencèrent à 8 heures du matin par le film allemand *Thaelmann,* dont on interrompit la représentation à 9 heures 50 pour un programme de courts métrages boliviens, puis de documentaires belges (dont le remarquable *Siècle d'Or* de Paul Haesaerts, qui dure 70 minutes), et de divers films d'animation polonais, allemands et hollandais. La séance dura jusqu'à 13 heures, ou commença *Du cirque, en voilà !* excellente comédie tchèque. A 15 heures 30 on nous donnait *Le Fils de la mer,* un film suédois interprété par l'acteur d'*Elle n'a dansé qu'un seul été.* A 18 heures, *De forêt en forêt,* documentaire indonésien, puis discours en malais par l'excellent réalisateur Kotot Suekardi, puis traduction (en tchèque) dudit discours. Puis projection d'un film mis en scène à Java, *Le Retour,* œuvre de Basuki Effendy (parlant malais et sous-

titres tchèques). Enfin, à 20 heures : *Cellulose* (Pologne). La projection de ce film-fleuve dura 260 minutes et se termina à 2 heures du matin. Après quoi nous avons eu le droit d'aller dormir, à condition d'être prêts le même jour à 8 heures du matin pour voir *Les Héros de septembre* (film bulgare).

Il est donc bien vrai que notre ami Brousil (souriant, affable et d'une rare gentillesse) conduisit le Festival, et surtout les membres du Jury, avec l'implacable souci du « rendement avant tout » qu'incarnait « le capitaine des Pêcheurs de crabes ». Mais je serais assez mal venu de m'en plaindre. D'abord parce que j'étais vice-président du jury international (1) et que je partageais les responsabilités de Brousil comme un second celles d'un capitaine. Ensuite parce que le Festival fut exceptionnellement riche et fécond. Je le tiens pour la meilleure des compétitions internationales à laquelle j'aie assisté depuis 1950 (Cannes 1954 suivant d'assez près dans mes préférences Karlovy Vary 1954).

La révélation du VIII[e] Festival international de Tchécoslovaquie fut le néo-réalisme japonais. Claude Mauriac rappelait dans *Les Cahiers* (*Lettre à André Bazin*) une erreur de Cannes : n'avoir pas couronné ou même mentionné en 1953 *Les Enfants d'Hiroshima*. Ainsi « l'*académisme* » et « l'*optique des Festivals* » avaient-ils empêché de discerner alors l'événement le plus important du cinéma international depuis 1950, la naissance et le subit épanouissement du néoréalisme japonais. Il est plus aisé de réparer une injustice quand le recul du temps la révèle. Bien que la Tchécoslovaquie ignorât tout (hors *Rashomon*) du cinéma japonais, la nouvelle école fut particulièrement à l'honneur : quatre prix au palmarès, dont trois grands prix, la plus haute récompense (après ce qu'on appelle à Venise « le grand prix absolu »), le prix de la Paix allant aux *Enfants d'Hiroshima*.

Nous avons bien craint de ne pas voir arriver à Karlovy Vary un représentant du cinéma japonais. De Tokio à Prague (en passant obligatoirement par Paris), le voyage n'est pas très long, mais il est très coûteux. Or la production indépendante japonaise, base du néo-réalisme, pour avoir mis en scène quinze grands films en deux ans, connaît depuis trois mois une crise de croissance, qui se traduit par une disette financière aiguë (et que nous espérons passagère). Les dernières lettres que j'avais reçues de Tokio étaient alarmantes. Il paraissait certain qu'aucun Japonais ne participerait au Festival.

(1) Les pays suivants étaient représentés au jury international du Festival : Allemagne de l'Ouest et de l'Est, Argentine, Brésil, Bulgarie, Chine, France, Hongrie, Italie, Mexique, Pologne, Tchécoslovaquie, U.R.S.S. Contrairement au jury international de Cannes, les délégués étrangers (14) étaient plus nombreux que ceux de la nation invitante (8).



La délégation chinoise au Festival de Karlovy Vary.

C'est l'usage à Karlovy Vary de *présenter chaque film*. Un très élégant maître des cérémonies vous annonce au public, et traduit votre allocution en tchèque. Puis, au bruit des applaudissements, un petit garçon ou une petite fille, cravatés de rouge, vous remet un bouquet de roses et d'œillets. Faute de Japonais, je m'étais porté volontaire pour présenter *Les Enfants d'Hiroshima*, et j'avais endossé mon meilleur complet. Mais le maître des cérémonies me pria, à la dernière minute, de garder mon discours en poche. *Une heure avant le film, le réalisateur Yamamoto* était (à *ma grande* joie) arrivé à Karlovy Vary.

Pour un Européen, il est bien difficile de donner un âge à un Japonais ou à un Chinois. J'attribuerai à Yamamoto 45 ans environ. Il est svelte, plutôt grand, très souriant et très poli. Sa connaissance des langues étrangères se borne aux dix mots anglais les plus usuels. Le mot *film* paraît lui être inconnu, ce qui m'a permis d'apprendre qu'il se dit *Eiga en japonais*. Nous avons donc été bien embarrassés pour le remercier de tous les cadeaux apportés de la part de nos amis japonais. Fort heureusement après 24 heures survint une très jolie, très jeune et très blonde Praguoise qui parlait admirablement le japonais et un français très correct. Jean Effel a donc pu engager la conversation avec Yamamoto.

Le dessinateur français était à Karlovy Vary pour achever le scénario d'un dessin animé en coproduction franco-tchèque. Son sujet sera (on s'en doûtait) « *la création du monde* ». L'animation sera assurée par le réalisateur Hoffman et par les ateliers Truka. Le scénario a été écrit en collaboration avec le dessinateur Hofmeister, auteur d'une monumentale histoire de la caricature, et trois ans durant ambassadeur de Tchécoslovaquie à Paris.

Jean Effel, qui est le plus fidèle client d'Henri Langlois, aux séances rétrospectives de la Cinémathèque Française, fut tout heureux d'annoncer à Yamamoto qu'il y avait vu un film japonais d'avant guerre, dont il avait oublié le titre et qui lui semblait fort remarquable. Après traduction, le réalisateur japonais répondit à Jean Effel quatre ou cinq syllabes que la blonde Tchèque traduisit aussitôt par ces phrases :

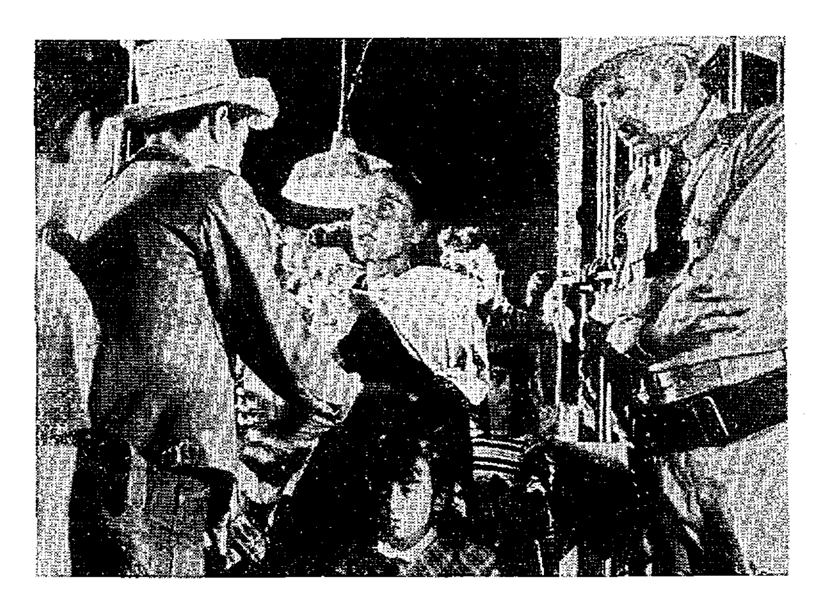
« *M. Yamamoto vous remercie grandement des compliments que vous lui avez adressés pour son film. Vous ne vous trompez pas. Il est en effet le réalisateur d'un film assez connu en France, « La Symphonie Pastorale », qui adaptait, dix ans avant Jean Delannoy, le fameux roman d'André Gide. C'est le troisième film qu'a réalisé M. Yamamoto, qui a mis au total en scène, depuis le début de sa carrière il y a quinze ans, une vingtaine de films dont voici les titres et les sujets, etc., etc.* ».

Cette traduction se référait sans doûte à des conversations antérieures de Yamamoto et de son interprète. Elle n'en remplit pas moins d'admiration Jean Effel pour la concision du Japonais qui (comme le Turc du *Bourgeois Gentilhomme*), peut dire beaucoup de choses en très peu de syllabes.

Satsuo Yamamoto, qu'il ne faut pas confondre avec son homonyme, le médiocre vétéran Kosaburo Yamamoto, avait quitté Tokio en emportant une copie de son dernier film, *Quartier sans soleil*, terminé huit jours avant son départ. A l'escale de Paris (où l'homme de la rue entend assez mal le japonais) un quiproquo se produisit avec les douaniers du Bourget, et le *réalisateur dut laisser sa copie en France*. Elle n'arriva à Karlovy Vary que huit heures avant la clôture, au moment où le Président et le Vice-Président signaient déjà les diplômes. On n'en projeta pas moins *Quartier sans soleil* à Prague, deux jours après la clôture du Festival. L'enthousiasme du jury fut tel que sur la proposition d'A.-M. Brousil, un *Grand Prix du Président* fut institué et remis par le Ministre de la Culture Kopecki à S. Yamamoto, au cours d'une cérémonie organisée dans un charmant palais baroque de « *Mala Strana* » (la vieille Prague).

Ayant vu deux fois de suite, et avec une attention passionnée *Quartier sans soleil*, je tiens désormais S. Yamamoto pour un homme ayant l'importance, dans le néoréalisme japonais, de Rossellini ou De Sica dans le néoréalisme italien. Il a déjà donné à la nouvelle école *Tempête sur les Monts Hakoné* (que j'ignore malheureusement) mais que Gérard Philipe et André Cayatte estiment une incomparable réussite. Yamamoto a également réalisé *Vacuum Zone*, « ruban bleu » des critiques nippons en 1953.

Quartier sans soleil adapte un des rares romans contemporains japonais qui ait été publié en France (vers 1936). Le film, qui dure deux heures, est d'une exceptionnelle richesse dans sa mise en scène, sa photographie, la caractérisation de ses multiples héros, l'utilisation des décors naturels, le montage enfin. Plus je vois de films réalisés à Tokio, et plus je m'émerveille devant leur style de montage, qui suit des modes totalement inconnues en Occident. Et j'aurais envie de lancer l'expression « *flash back japonais* » pour désigner l'insertion dans le récit, sans aucune « ponctuation » ou précaution « gramma-



Le Sel de la Terre de Michael Wilson, Paul Jarrico et Herbert Bibermann.

ticale » de deux ou trois plans « au passé », généralement fort brefs. Mais mes amis Bazin et Astruc, grands spécialistes de la grammaire du film, m'en voudraient d'une incursion dans leur domaine. Je ne connais pas en tout cas d'autre exemple de « flash back japonais » dans les films occidentaux depuis vingt ans qu'un certain gâteau (rétrospectif) lancé par *Monsieur Ripois* dans un cheminée à l'anglaise.

Revenons à *Quartier sans soleil.* Ce film est Griffithien, dans le meilleur sens de cet adjectif, qui fait sublimement alterner un comité de grève et le conseil d'administration d'une grande imprimerie. Sous la matraque de la police, le gréviste s'évanouit et devant ses yeux tournent les guirlandes en papier d'un bizarre manège. On ne peut pas ne pas admirer cette sortie champêtre troublée par une charge de police, cette grande limousine noire et ce noble industriel cernés par la foule, cette masse qui brise les barrages en se passant un drapeau, la longue agonie enfin d'une jeune femme qui meurt en accouchant d'un enfant sans vie. Par son sujet, *Quartier sans soleil* est comparable à la *Chronique des pauvres amants,* de Carlo Lizzani, la grande révélation néo-réaliste de Cannes. Je range pour ma part ces deux films parmi les œuvres-clefs de ces cinq dernières années.

Le troisième grand film japonais couronné à Karlovy Vary fut *Les Pêcheurs de crabes,* aussi violemment romantique que *Les Enfants d'Hiroshima* est classique. Jean Effel comparait ce film japonais aux véhémentes statues baroques qui garnissent le pont Charles, à Prague. Il n'avait pas tort. Dans sa direction comme dans sa mise en scène, l'acteur réalisateur Yamamura porte tout à son extrême paroxysme. La scène d'ouverture (la dernière bordée des pêcheurs qui vont s'embarquer sur l'horrible bagne flottant) est aussi hurlante, aussi gesticulante, aussi violente que l'inoubliable scène finale (où les fusiliers marins mitraillent l'équipage mutiné). Cayatte et Philipe m'avaient dit de ce film « *c'est le Potemkine* » et « *vous le préférerez à tous les autres films japonais* ». Mes impressions n'ont pas correspondu à leurs propos. Hors la dernière scène, le film de Yamamura a peu de rapports avec l'œuvre d'Eisenstein. Et si j'approuve beaucoup la sincère véhémence des *Pêcheurs de crabes,* je place pourtant ce film moins haut que *Les Enfants d'Hiroshima* ou *Quartier sans soleil.*

Si le néo-réalisme japonais domina Karlovy Vary et son Palmarès, le Festival apporta avec plusieurs révélations venant des Etats-Unis, d'U.R.S.S., de Chine, d'Indonésie, de Bulgarie, de Pologne, de Tchécoslovaquie, du Brésil, d'Allemagne, une remarquable coproduction multinationale, *Le Chant des Fleuves,* le meilleur film de Joris Ivens depuis *Zuiderzée.*

Le Sel de la Terre est de fort loin le meilleur film qui ait été réalisé aux Etats-Unis

depuis dix ans (*Limelight* étant placé hors concours). Trois hommes s'associèrent pour sa réalisation : Michael Wilson, scénariste, titulaire d'un Oscar pour *A place in the sun* ; Paul Jarrico, producer, scénariste et critique, jadis rédacteur de l'excellente revue *Hollywood Quaterly* ; Herbert Bibermann, enfin, qui mit en scène vers 1945 plusieurs films à succès. Les trois cinéastes avaient, à divers titres, été victimes de la « chasse aux sorcières ». Bibermann, l'un des « dix d'Hollywood » a même purgé en 1950 une assez lourde peine en prison. Congédiés par les grandes firmes, ils ne voulurent pas renoncer à leur art. Le Syndicat des Travailleurs du Sous-Sol leur donna l'occasion de mettre en scène un grand film qui fut réalisé, selon les méthodes dites néoréalistes (décors naturels et acteurs en majorité non professionnels) à Bayard (U.S.A.) au prix de multiples difficultés policières et financières.

Le thème de *Salt of the Earth* est la reconstitution d'une grève qui opposa, quinze mois durant le Trust du Zinc et ses ouvriers. Peu de scènes très spectaculaires ou violentes. Pour un film américain (et ce film est le plus authentiquement américain que j'aie vu depuis bien longtemps) le rythme est relativement lent, scandé qu'il est par le motif d'une lente ronde à l'entrée de la mine. Car il faut, pour comprendre l'action, connaître une particularité des lois « sociales » américaines. Aux Etats-Unis les piquets de grève sont autorisés à condition que leurs participants ne stationnent jamais. Ils doivent donc « circuler » interminablement, des pancartes à la main. Le piquet tourne ici dans un paysage de Far West, et les héros du film sont en majeure partie des Indiens (pur sang ou métis). Leur fraternité avec les Américains 100 % est un des nombreux thèmes d'une œuvre singulièrement riche et complexe dans sa simplicité et son dépouillement.

Le Sel de la Terre est le premier film américain qui participe vraiment au *néo-réalisme*, ceci bien davantage encore par son sujet que par ses méthodes de mise en scène. Sera-t-il le début d'un néoréalisme américain ? (en profondeur, et non plus réduit à une mensongère enveloppe). Il est encore trop tôt pour pouvoir affirmer si, comme *Rome ville ouverte*, cette première hirondelle annonce un nouveau printemps cinématographique américain, dégagé des brumes et des oripeaux hollywodiens.

En tout cas, comme le film de Rossellini, le film de Bibermann aura révélé une actrice de très grande classe internationale. Comme la Magnani, la Mexicaine Rosaura Revueltas n'est pas jolie, mais avec ses traits creusés d'Indienne, ses taches de rousseur, ses yeux d'anthracite, ses cheveux un peu crépus, elle est inimaginablement belle. Elle est inconnue en France — malgré un grand prix de l'interprétation qui lui fut décerné en 1951 par la critique mexicaine après un film de Fernandez. Elle risque demain de bouleverser Paris, si elle y débarque avec son beau sourire, sa véhémence, ses robes de lin blanc, ses bijoux populaires en or battu et ses broderies multicolores exécutées par les femmes de Tenancingo.

Le Sel de la Terre et Rosaura Revueltas (présente à Karlovy Vary) enthousiasmèrent le VIII[e] Festival international du Film. Le jury décerna le grand prix de l'interprétation à l'actrice et son « grand prix absolu », au *Sel de la Terre* — conjointement avec *Trois Amis fidèles*, le meilleur film de la sélection soviétique (*Skander Beg* ayant été présenté hors concours).

Ce film de Kalatozov est une entraînante comédie. Verrons-nous demain Moscou relayer dans ce genre une Amérique depuis longtemps défaillante, où Capra et Sturges ne sont plus que de vieux souvenirs ? *Trois Amis fidèles* évoque *Trois Hommes dans un bateau*, et pourrait reprendre ce titre à condition de spécifier en sous-titre (comme pour le *Vicomte de Bragelonne*) « *Trente ans plus tard* ». Trois messieurs très importants, amis d'enfance, descendent, pour leurs vacances, la Volga sur un radeau. Quiproquos, folles poursuites, gags comiques, rien ne manque à une œuvre que beaucoup compareront aux *Joyeux Garçons*.

La sélection soviétique témoigne qu'on recherche à Moscou une plus grande diversité dans les genres. *L'Ecole du courage*, qui montre un adolescent dans les maquis de la guerre civile, rappelle par sa fraîcheur et son romanesque imprévu *Au loin une voile*. Scénaristes, réalisateurs, principaux acteurs sont tous des jeunes fraîchement émoulus de l'I.D.H.E.C. moscovite, le V.G.I.Z. J'ai été pour ma part passionné par *Ce qu'on n'oublie pas*, comédie dramatique et psychologique, drame policier aussi, (aux antipodes pourtant du thriller « hitchcockien ») mais qui ne connaît guère les intellectuels soviétiques et divers problèmes particuliers à l'Ukraine partagera-t-il mon intérêt ?

Le film le plus imprévu du Festival nous vint de Chine. Il est en couleurs et raconte *Les Amours de Liang Chan-Po et de Tchou Ying-Tei*. Charles Chaplin, qui vit ce film en Suisse au mois de juin, a exprimé pour lui une admiration sans borne. Les opéras chinois classiques sont tout autant dansés et mimés que chantés. Ils comportent souvent

d'extraordinaires parties acrobatiques (le cirque chinois est probablement le meilleur du monde). Deux jours après la clôture de Karlovy Vary nous avons pu voir à Prague, interprété par une troupe chinoise, l'épisode acrobatique du fameux opéra populaire *La Révolte des Singes,* où l'on voit le singe Sun Wu Kung combattre (tels les titans de la mythologie grecque) tous les dieux du ciel. Or rien qui ressemble plus à Chaplin au début de sa carrière que les gags de l'extraordinaire acrobate qui incarnait Sun Wu Kung. Quand ce singe jeune, ayant échappé au dieu des eaux, massif et balourd comme un « Keystone Cop », il lui frappait sur l'épaule, en se moquant, pour provoquer une nouvelle poursuite et de nouveaux gags-cabrioles. Malgré les costumes et les maquillages, plus chinois que la plus baroque pagode, ces épisodes évoquaient irrésistiblement *Dough and Dynamite* ou *Triple Trouble.*

Rien d'acrobatique dans *Les Amours de Liang et de Tchou,* exactement contemporaines de *Daphnis et Chloé,* puisqu'elles se déroulent au IV siècle de notre ère. L'opéra chinois évoque Roméo et Juliette bien plus que le roman de Longus. Pas de Capulets et de Montaigus, dans cette tragique histoire, mais parce que le père de la belle Tchou ne lui permet pas d'épouser le jeune Liang et veut la marier au fils du préfet, le couple meurt d'amour et se transforme en papillons. L'action ne sort jamais des décors luxueusement stylisés, tous les acteurs sont vêtus de riches robes en soie brodée, et ils ne cessent jamais de chanter que pour de rares répliques, clefs du drame. Toutes ces conventions n'empêchent pas la tragique idylle de dégager une chaleur humaine très proche et très familière. Malgré le dépaysement qu'apportent les singulières mélodies chinoises, *Liang et Tchou* nous sont extraordinairement proches, dans une œuvre qui, avant de tourner au drame, a le ton d'une charmante comédie légère, son intrigue est alors fondée sur le quiproquo, car la jeune fille, pour aller à l'Université, a dû se déguiser en garçon. Les opéras populaires chinois sont exclusivement interprétés par des femmes et les costumes des hommes au IVe siècle nous paraissent assez féminins. Les grands duos d'amitié amoureuse entre Liang et Tchou pourraient donc être entachés de multiples équivoques. Rien de plus pur cependant que leurs amours.

Un autre aspect du cinéma contemporain était représenté à Karlovy Vary par *La prise de la côte* 270, un épisode de la récente guerre civile, où les troupes populaires prenaient par surprise une montagne sacrée, transformée en forteresse par le Kuomintang, escarpée et lisse, pareille à un gigantesque nuage de granit. Film plein de charme et d'imprévu, dans la tradition de ces chefs-d'œuvre qu'ont été depuis 1949 *Fille de Chine, Héros et Héroïne, La Fille aux cheveux blancs, Groupons-nous et demain,* etc... Le nouveau cinéma chinois me paraît encore dépasser en importance le nouveau cinéma japonais. Il est



L'Ecole du courage, film soviétique.



Ernst Thaelmann de Kurt Maetzig.

malheureusement totalement inconnu en France. Souhaitons qu'il soit bientôt révélé à notre public.

L'Inde était représentée à Karlovy Vary par *Deux Hectares de terre,* déjà couronné à Cannes, et qui reçut en Tchécoslovaquie le *grand prix de la lutte pour le progrès.* J'ai revu le film de Bimal Roy pour la cinquième fois. Je n'ignore plus maintenant ses imperfections, que les larmes de l'émotion m'avaient d'abord cachées. Elles n'empêchent pas ce film d'être l'une des œuvres les plus importantes de ces dernières années, parce qu'elles marquent le début d'un nouveau cinéma national, en révélant un peuple de 400 millions d'hommes dans sa vie quotidienne.

Le cinéma indonésien n'est pas encore connu hors de Karlovy Vary et de ses festivals. Né en 1949, avec l'indépendance nationale, il est le plus jeune des cinémas orientaux. Sa production est assez abondante, mais comporte surtout des films commerciaux, produits par des Chinois, et imitant Hollywood ou... Luçon. Car le succès des productions philippines est grand à Java. Or dans cette ancienne colonie espagnole, les films « historiques » se déroulent le plus souvent en Espagne, au temps du Cid Campeador. Certains films indonésiens commerciaux ont, sous cette influence, été interprétés par des acteurs malais interprétant des aventures situées au temps des Croisades, à Séville ou Grenade...

La réalisateur indonésien Kotot Sukardi, présent à Karlovy Vary, y avait été couronnée en 1952 pour l'excellent *Estropié,* une grande réussite dans le style néoréaliste, une sorte de *Sciuscia* javanais qui permet d'espérer énormément du cinéma, dans un pays à très vieille culture, et peuplé de 80 millions d'habitants. *Le Retour,* présenté cette année, ne valait pas *L'Estropié,* en raison d'un scénario qui répondait plus à certains besoins de la propagande gouvernementale qu'aux réalités de la vie populaire indonésienne. Mais le jeune réalisateur Basuki Effendy (il a 24 ans) y manifesta un sens de la nature, une poésie, une délicatesse, une gentillesse qui démontrent un très grand talent et qui lui valurent une mention d'honneur très méritée.

Les démocraties populaires d'Europe centrale ont apporté à Karlovy Vary une série d'œuvres intéressantes. Le meilleur film tchèque fut sans conteste *Le Brave Soldat Schweik,* qui représente un immense pas en avant dans l'œuvre de Trnka. Cet animateur de poupées (et de dessins), on commence enfin à le comprendre en France, est depuis dix ans, dans le monde, à l'avant-garde de son art. On pouvait apprécier l'extrême raffinement des formes et des couleurs, la verve de ses grands films, la portée de ses découvertes quasi-révolutionnaires, sans oublier pourtant que *L'Empereur de Chine, Bayaya* et même les héros des *Légendes tchèques* manquaient sinon de personnalité, mais de vie et de chaleur humaine. Ils restaient des sculptures en mouvement, ils avaient peu de vie profonde.

Schweik, lui, est aussi vivant, aussi proche de tous et de chacun que Charlot, Sancho

Pança ou Til Eulenspiegel (ses cousins germains). Ses aventures constitueront au total un grand film d'une heure et demie. Mais elles pourront se séparer en trois « nouvelles cinématographiques ».

La première, *Schweik et le cognac,* a été présentée (et couronnée) à Karlovy Vary. La seconde, *Schweik dans le train,* nous a été présentée à Prague par son auteur, dans ses studios, alors en vacances. Lieu charmant et un peu loufoque où les acteurs, hauts comme une canette de bière, sont rangés dans des vitrines, en attendant la reprise du tournage. Ici un atelier de mécanique pour poupées articulées, là un magasin de costumes pour des héros qui ne changent jamais de vêtements, mais transplantent leur tête sur un corps autrement habillé. Le grand plateau est installé dans une ancienne chapelle (déjà transformée il y a vingt ans en cinéma). A la voûte pend, à la place du lustre, une chaise, où doit s'asseoir Trnka, pour diriger ses automates. Il rassemble, naturellement, autant à ses poupées que notre Grimault à ses dessins. Mais, à leur différence, il est sensiblement plus grand que nature. Et si l'on établissait une généalogie de ce géant magicien on retrouverait parmi ses ancêtres directs (j'en suis certain) Vercingétorix et le Brave Soldat Schweik...

Le nouveau film de Trnka abonde en découvertes techniques et en inventions plastiques. Les décors ont pris une place plus considérable que dans aucun autre film de poupées. La gare de *Cognac* est un monde. Ce qui permet d'utiliser largement les plans très éloignés, et ces « longs shots » donnent une vie surprenante à Schweik. D'autre part, pour les interminables histoires qu'aime conter le « brave soldat », le réalisateur abandonne les poupées pour les dessins animés en noir et blanc — ou plus exactement pour des marionnettes en papier (genre du *Cirque*) aux coloris atténués et volontairement limités. Dans *Le Train,* pour traduire non plus les paroles, mais les pensées de Schweik, Trnka anime d'authentiques illustrations publiées vers 1915 par les journaux autrichiens. Cette subtile conjugaison des « retours en arrière » rompt l'inévitable monotonie des poupées et apporte à *Schweik* beaucoup de richesse et de diversité. La grande réussite de l'œuvre n'est pourtant pas moins dans ses extraordinaires innovations que dans la surprenante présence de son héros.

L'histoire épique ou romanesque d'un jeune ouvrier entre 1917 et 1945, à travers deux guerres, la misère, les grèves, la prison, tel est le sujet que traitèrent chacune sous diverses formes la Roumanie, la Pologne et la Bulgarie dans les films qu'elles présentèrent à Karlovy Vary.

La Roumanie, qui avait réalisé sur ce thème en 1952 l'excellent *Mitrea Cocor,* de Victor Ilyu, ne parvint pas à la même réussite en 1954 avec *Le Petit-Fils du clairon,* dont



Les Amours de Liang Chan-Po et de Tchou Ying-Tei, opéra cinématographique chinois. Tous les rôles y compris ceux des vieillards barbus sont tenus par des jeunes filles.



Alberto Cavalcanti et Rosaura Revueltas, héroïne du *Sel de la Terre.*

les ambitions dépassèrent trop manifestement les moyens du plus jeune cinéma d'Europe. Mais la Pologne a donné avec *Cellulose* une œuvre dont la densité romanesque et la richesse sont extraordinaires. Certains critiques présents à Karlovy Vary jugeaient cette œuvre supérieure encore aux *Cinq de la rue Barska,* qui produisit grande impression à Cannes et y obtint un grand prix. Je tiens pour ma part la première heure de *Cellulose* comme un très grand morceau de cinéma, où nous voyons le monde s'ouvrir comme un éventail déployé, avec l'intelligence et la conscience de son jeune héros. Le réalisateur Kawalerowicz (dont c'est le deuxième film) possède verve, sensibilité, humour, humanité, sens de l'individu et des foules, de l'épopée et de l'idylle. Qualités très rarement réunies chez un seul créateur. Du premier coup ou presque, ce nouveau venu s'égale ainsi aux deux meilleurs cinéastes de Varsovie, Alexandre Ford (*Les Cinq de la rue Barska*) et Wanda Jakubowka (*La Dernière Etape*). Mais il a eu le tort de ne savoir pas se borner. Adaptant dans *Cellulose* l'un des meilleurs romans de l'après-guerre (encore inédit en français) il n'a pas eu le courage d'en sacrifier certaines richesses. Son film dure au total plus de quatre heures, ce qui est beaucoup trop. L'œuvre atteint en effet son sommet dramatique après une ou deux heures (la grève, et les mois passés à la caserne). Ensuite une nette chute se produit, l'attention se relâche, et même pour le très bel épisode final le cinéaste ne réussit plus à passionner son public.

Plus homogène fut *Héros de septembre,* le meilleur film qu'ait jamais produit le cinéma bulgare. Son réalisateur Zacharie Jandov a tout juste dépassé la quarantaine, et il a été en partie formé par Joris Ivens, dont il fut l'assistant. Jandov possède le sens du raccourci, de la fresque, du lyrisme, de l'épopée. Contant les luttes révolutionnaires de son pays entre 1918 en 1953, montrant des événements complexes, il sait en dégager le sens tout en gardant chaleur et humanité. Il sait disposer et manœuvrer les foules, l'héroïsme est exalté sans devenir déclamation. La photographie de Vasil Choliotchev possède enfin une remarquable qualité, surtout quand elle décrit les paysages de son pays. La réussite est d'autant plus remarquable que Janov n'est pas à Sofia un talent isolé. Dans son premier film, *Le Chant de l'homme* (présenté à Karlovy Vary en 1954), le nouveau réalisateur B. Charaliev manifesta un réel tempérament et d'autre part en 1952 le film *Danla* fut loin de manquer de qualités.

Alberto Cavalcanti a reçu à Karlovy Vary le grand prix de la mise en scène pour *Le Chant de la mer.* Comme pour *Les Enfants d'Hiroshima,* le Festival a réparé une injustice de Cannes, qui ignora, dans son palmarès, le meilleur film brésilien, et l'une des meilleures œuvres de Cavalcanti. *O Canto do Mar* a été très discuté, au Brésil comme à Cannes (où je n'avais pu le voir). On avait prétendu qu'il était confus dans son récit et qu'il sacrifiait à une avant-garde dépassée, qu'il mélangeait bizarrement le documentaire et le film joué. Certains écrivirent même que ce film était un « remake » d'*En Rade* (1927).

Je ne comprends aucun de ces reproches. Le film a été réalisé à Recife, exclusivement avec des acteurs non professionnels. Son tournage, dans des conditions climatiques pénibles, se prolongea neuf mois entiers. Calvalcanti dut vaincre de nombreux obstacles pour réaliser son œuvre ; notamment l'incompréhension de la population, qui refusait de laisser filmer ses superstitions et coutumes religieuses, et l'hostilité sourde du gouvernement, qui voyait sans plaisir monter les conditions de vie, très misérables, qui sont celles de la majeure partie des Brésiliens. Le film possède une parenté directe avec *La Terra Trema* (qu'ignore probablement Cavalcanti), son sujet étant la désagrégation d'une famille par la misère. L'œuvre est puissante et courageuse. Elle retient par la sympathie vivante que le réalisateur témoigne à ses héros — admirablement interprétés. Elle possède, avec le plus grand art, un caractère national si frappant que par comparaison *O Cangaceiro* (œuvre pourtant fort intéressante) semble posséder certains traits d'une mascarade exotique destinée aux touristes.

Parlons enfin d'un film qui se situa fort justement en tête du palmarès de Karlovy Vary, *Ernst Thaelmann,* qui est à travers la figure d'un chef révolutionnaire, l'histoire de l'Allemagne entre 1918 et 1923, à l'époque de Caligari (et des premières tentatives hitlériennes). Rien de plus éloigné des déformations expressionnistes que l'œuvre monumentale et puissamment ordonnée de Kurt Maetzig, le meilleur réalisateur allemand de l'aprèsguerre. Il atteint la grandeur sans sacrifier au colossal, il est puissant sans emphase, il sait être héroïque avec simplicité. Depuis vingt ans, aucune des Allemagnes n'avait donné un film qui valut celui-ci.

L'Italie et la France étaient toutes les deux (officiellement) absentes de Karlovy Vary. Depuis sept ans Rome boycotte les Festivals tchèques. M. de Pirro avait privé jadis ces rendez-vous Est-Ouest de *La Terra Trema* et du *Voleur de Bicyclette.* Nous n'avons pu voir cette année à Karlovy Vary *La Chronique des pauvres amants* (interdit à l'exportation) ni *Jours d'amour* (le dernier film de Santis). Le néoréalisme italien fut seulement représenté par *Bonjour Eléphant,* mis hors concours par les statuts (1).

Quant à la France, elle faillit n'être représentée que par *Les Trois Mousquetaires* (production assez peu festivalienne), l'*Association Internationale des Producteurs* réunie le 11 juillet à Locarno ayant décidé de refuser son agrément à Karlovy Vary. L'Angleterre et la Suède passèrent outre à ce veto, devant lequel s'inclina notre direction générale du cinéma. Il restait aux organisateurs la ressource de présenter un film déjà acheté par la Tchécoslovaquie, mais non encore présenté au public, *L'Affaire Maurizius.* Inscrit en dernière minute dans la compétition, le film de Julien Duvivier valut à Charles Vanel un grand prix de l'interprétation. Souhaitons que les années prochaines — comme les années passées — la France ne soit plus absente de Karlovy Vary, le meilleur rendez-vous entre l'Est et l'Ouest, le point de rencontre entre notre pays et dix nations que peuple un milliard d'hommes...

Voici donc à bâtons rompus le bilan d'un Festival riche en révélations et en découvertes, le meilleur auquel j'aie assisté pour ma part depuis 1950. Le panorama du monde cinématographique en 1953-54 reste assez incomplet pour ceux qui n'ont pu à Karlovy Vary, compléter les lacunes de Venise ou de Cannes. Les Festivals tchèques et français se sont en tout cas parfaitement combinés pour donner du monde moderne un tableau de cinémas nationaux en pleine expansion, de peuples en pleine prise de conscience, de nouvelles recherches artistiques, de perspectives pacifiques et rassurantes.

Ce « Chant du monde », le nouveau film de Joris Ivens *Le Chant des fleuves,* l'a parfaitement synthétisé à Karlovy Vary. A l'appel de cet Orphée cinématographique le Nil et l'Amazone, le Gange et le Congo, la Volga et la Yang-Tsé unissaient en une symphonie lyrique leurs foules et leurs eaux. Hymne à la grandeur des hommes, à la lutte qui transforme la misère en splendeur, chant qui sonne fier et haut, ce film porte le grand réalisateur au point suprême de son art. Ivens considère pourtant la version présentée à Karlovy Vary (musique de Chostakovitch, paroles de Bert Brecht, commentaire de Wladimir Pozner) comme une sorte de « work in progress » à ceux qu'il entend encore rendre plus parfaite. Il prépare sa version française, qui doit être présentée à Paris avant la fin de l'année. *Le Chant des fleuves* a été l'une de nos découvertes majeures, dans un Festival mené à l'allure d'un marathon, mais singulièrement substantiel et enrichissant.

Georges SADOUL.

(1) Le règlement de Karlovy Vary exclut seulement de la compétition, sans considération de dates de réalisation ou de présentation à un autre festival, les films déjà édités en Tchécoslovaquie. Pour cette raison, *Bonjour Eléphant* se trouva éliminé du concours, comme l'aurait été *Le Salaire de la Peur* (très gros succès de printemps à Prague). Mais *Geneviève, Pour les ardentes amours de la jeunesse, La Mer Cruelle* (mention spéciale à Charles Frend), depuis longtemps connus à Paris, participèrent à la compétition.

JACQUES AUDIBERTI

BILLETS 3 et 4

Public et public

Un point mal résolu, c'est bien le rapport de l'intellectuel, du breveté de l'élite, avec la masse des autres humains. Ces vacances diluviennes m'ont conduit à leur contact dans un lieu si peu touristique qu'il mériterait de le devenir à force, précisément, de l'être si peu, le bassin minier lorrain. La certitude de ne tomber, là, sur aucun car de balade fériée, ni d'entrevoir même l'ombre d'une personnalité justiciable d'un commérage imprimé conférerait à ce site agreste, ferrugineux et stratégique un attrait virginal.

Or, que, dans ces villages frontaliers, rendus trilingues par une forte présence de bras italiens, les journaux et les hebdomadaires arrivent, fidèles, courtois, pleins non seulement d'accidents de la route et d'assassinats mais d'érudites et ferventes spéculations à propos des livres, du théâtre et de l'avenir humain, le breveté de l'élite, j'entends la littéraire, moi, donc, pour le coup, qui pourrait se croire seul de son espèce dans ce paysage vert et noir, il est tenté d'en inférer, flatté jusqu'à l'effroi, que les puissantes officines scribouillonnantes de Paris, Milan et Zurich, avec leurs ballets respectifs de stylistes et de penseurs, tournent, tout exprès, nuit et jour, au seul profit de son libre exil à charmer. Autrement dit, tout ce qui s'imprime de non relatif à des urgences précises ne concernerait qu'un groupe, celui des écrivains, qui n'écriraient que pour eux.

Pour le cinéma, même chanson. Nous avons tendance, nous du bâtiment, à voir, dans le cinéma, un perpétuel concours des jeux floraux où nous serions, tout à la fois, juges et candidats. Dans un film, nous ne sommes jamais pour rien, jamais. Que nous fassions partie, anonyme client, d'une obscure assistance, dans le seul propos de nous abandonner à la volupté de l'écran, l'infernal mécanisme des bascules automatiques se déclenche en nous, pianotant sournoisement le poids que nous attribuons à ce que nous voyons. Même quand, *Salaire de la Peur, Mademoiselle Julie,* le film est si bon que la balance en craque, nous enregistrons ce craquement de choix.

L'amateur professionnel, qui n'est pas tout le monde, qui frémirait un peu qu'on le cochât dans la statistique du tout venant des *Eden,* des *Lux*



Girard Philipe et Margaret Johnston dans *Monsieur Ripois* de René Clément.

et des *Rex*, n'en prétend pas moins, quand il livre son verdict, exprimer celui du public, dans un mélange d'enflure et de modestie, car, s'il croit très importante sa propre opinion, il ne pense quand même pas que le film fut tourné pour lui seul. Le public, classes laborieuses, moyenne bourgeoisie, majorité de moins de cinquante ans, ceux qui choisissent, ceux qui ne choisissent pas, le public, tyrannosaure gélatineux, n'est, d'ailleurs, jamais absent des perspectives de quelque nourrisson des Muses dans quelque art que ce soit. Le poète le plus confiné, lançant la plus étroite plaquette, n'envisage, pour elle, d'autre destinataire que le monde entier.

Ce que je viens de comprendre, ici, c'est qu'il y a public et public. Celui qui, plus ou moins, se confond, en effet, avec nous les fins connaisseurs, et celui qui a ses propres étendards au large de l'enceinte fortifiée jalonnée par ces grosses tours, *Trésor de la Sierra Madre, Ange Bleu, Belle et la Bête, Opéra de Quat'Sous, Cangaceiro, Voleur de Bicyclette, Tramway nommé Désir*. A preuve, la difficulté que nous avons de trouver trace de ces nobles œuvres dans les publications spécialisées, semainières et multicolores, à travers lesquelles notre bien-aimé cinéma se présente, *nec varietur,* comme un déballage de boucherie anthropoïde, jambes des marilynes, pectoraux des errolls, sous le persil des secrets d'alcôve.

Dans ce canton mosellan où tous les pays se terminent en « ange », à se croire au paradis, les gens vont au cinéma pour le cinéma. Le quotidien local donne le moyen de reconnaître les bons champignons des mauvais, l'agaricus campestris du phalloïde terrifiant, mais, sur les films, nix. Vers l'horizon, pyramides de minerai, hautes superstructures de fer. L'endroit compte quinze cents habitants. Dans la salle improvisée, entre le coiffeur et le café de l'Europe, Maria Montez, que j'ai connue, qui était intelligente, soucieuse des grands mystères, aide le pirate patriote à dérober le trésor

de Venise afin d'acheter les armes qui chasseront l'inquisiteur et qui permettront au doge légitime de revenir sur l'eau. Toutes les places ont l'air d'être de côté, pour faire à Maria Montez et aux dignitaires adriatiques des faces en lame d'épée. Les spectateurs étaient d'un mutisme insondable, sauf les enfants, qui se gondolaient. Par contre, le dessin de Walt Disney, passeport international, secoua chaises et bancs.

Je songeais au dernier métrage que j'avais goûté à Paris, *Boots Malone*, titre énigmatique, l'histoire d'un entraîneur qui, mis en scène par William Dieterlé, finit par mettre en selle un assez mignonnard milliardaire de quinze ans, lequel s'en donne un de plus afin de prendre part à des grands prix. Aussi rondement mené que *La Bête Magnifique*, qui vous jetait aux narines la sueur des lutteurs, *Boots Malone*, mauvais titre décidément ! nous agglomère à celle des chevaux. Je sais désormais que l'un des étriers doit être plus haut, pour les tournants, que l'on freine en rabattant ses doigts de pied, qu'un cheval de course n'est pas intelligent et que le harnais ne pèse rien. Et pourquoi les publications semainières et multicolores ne parleraient-elles pas de cette galopade étudiée ? En raison de l'absence d'une intrigue amoureuse classique ? Cette clause, en somme morale, serait-elle indispensable au succès vraiment populaire ? Il est certain que bien rares sont les films qui la contournent tout à fait. De *Big-House* à l'odyssée du gamin qui traversait toute l'Angleterre en compagnie d'un criminel impeccable, l'impression générale qu'ils donnent est de vouloir, à tout prix, racheter, par la sentimentalité, la sensualité, même voilée, du couple matrimonial éternel.

J'avais vu, aussi, un vieux *Marx Brothers*. Sur les Champs-Elysées. Tout se passait, autant dire, entre pareils et mêmes, dans une complicité subtile, analogue à celle de ces bars marseillais où l'on ne sait jamais où finit le client et où commence le patron. Qu'est-ce que les Marx Brothers donneraient à Nudelange ? On apprécierait, certes, leur chambardement grimaceur, les coups de tampon à même le crâne d'un brigadier des douanes, les poings, le cirque, les bonds. Mais, dans ce burlesque torrent d'offenses aux lois, celles de la pesanteur et celles de la police, certaines trouvailles de comique absolu, c'est-à-dire reliées au possible immédiat, seraient peut-être moins senties. Quand, par exemple, Groucho, venant d'allumer son cigare, jette, désinvolte, le briquet dont il s'est servi, comme s'il s'agissait d'une allumette, et que ce briquet sonne sur le parquet. D'où l'on peut se demander si, dans le coin, *Hulot* marcherait. On rit toujours d'un masque de carnaval parce qu'il vous fait peur. Au masque répond le masque. On rit pour masquer sa peur. Par contre, la drôlerie qui ne violente pas les éléments habituels du monde mais leur fait parcourir juste un millimètre de trop dans le sens de leur logique intrinsèque, elle risque d'interloquer comme d'un vaste sacrilège, les âmes rudes.

Aux Champs-Elysées encore, j'ai saisi, comme sur le vif, la formation géologique du bassin parisien distingué. J'ai perçu l'effondrement qui marque la fin d'une ère primaire. Les spectateurs étaient tous taillés à l'ordonnance, mentalement, tous dans le coup. A l'écran, *Monsieur Ripois*, de René Clément, très réussi, très fin, réaliste sans fanatisme, servi par un Gérard Philippe de soie et d'acier. Le dialogue étant de Queneau, vous devinez ce qu'il recouvrait comme ironie, une ironie à plusieurs fonds nourrie de mille lectures qui, n'en pouvant plus de se retenir, finissent par éclater sous la forme d'un sonnet, lequel, bien qu'en situation, n'en était pas moins de Mallarmé. Juste derrière moi trois personnes vinrent s'asseoir. Pendant les actualités, où l'on présentait les obsèques de Colette augmentées d'une séquence où l'illustre morte, elle-même, parlait, dans son

bourguignon pas commode, mes voisins grognaient, en bonne langue française : « Pour une fois qu'on vient au cinéma dans ces quartiers, on tombe sur ça ! Je te l'avais dit, Marcel ! il fallait aller voir les corsaires, les barils de poudre, que ça bouge, nom de Dieu ! » Les premières images de *Ripois*, blanche guipure où grouillerait un monde de clins d'œil de qualité, leur tira de nouveaux regrets : pas de bagarres, pas de coups de sabre, neuf cents balles de foutues! » Petit à petit je les sentis faiblir, venir. De dos, je respirais leur métamorphose. Soudain j'entendis : « Tu vois, Marcel ! il va la balancer, dis donc. C'est la brune qui l'attire. Quel coureur ! »

Ils étaient convertis.

Histoire naturelle partout

Les fables de La Fontaine ressemblent moins à des bandes dessinées qu'à de la cinématographie plastique, une marionnette en terre cuite prise sous des angles successifs. D'un seul tenant dans la sinueuse silhouette d'une pièce de vers aux mètres variés, où les deux cornes latérales de l'alexandrin isolé hérissent une plus étroite pile d'octosyllabes, tandis qu'un bref bout rimé de trois pieds divise la typographie de la page en deux articles anatomiques de fourmi, thorax et abdomen, chaque fable est posée, verticale, sur sa moralité rectangulaire, à moins qu'elle ne porte celle-ci sur la tête, en équilibre.

En ces anecdotes, nulle carnassière puanteur, aucune ténèbre velue. L'âme des bêtes ne s'y dépiste que fort mal dans l'amusant scénario du rat reconnaissant qui délivre un lion aimable ou de la tortue qui se rend en Amérique dans une machine volante. Cette âme, cette sombre poche mal sondée, elle s'offre, pourtant, à livre ouvert, dans la langue française, humaniste et humaine où ces fables sont modelées. Car, le cas échéant, elle s'emploie à formuler la frénésie brute, la férocité, la voracité, les énergies sommaires et les spontanéités physiologiques que nous avons en commun avec les cigognes et les chameaux.

Le Grand Siècle, d'ailleurs, malgré sa courtoisie théorique et sa littérature polie, avait, de l'animal, une nostalgie obscure que la tenue mondaine exprimait clairement. De ce qu'on répugnait à loger, toute nue, notre sublime espèce dans l'annuaire zoologique on la déformait sous des prothèses décoratives, qu'une sourde sorcellerie, toutefois, relie aux étangs et aux bois. La perruque, montée sur peau, comprimant le crâne dans une moitié de couronne rigide, écumait de tout un dédale de crins de femme abondant et tortillonné, tracé par la plume anticipée de Gustave Doré trempée dans l'encre des contes de fée.

Puis la perruque s'atrophie. En revanche, le visage des femmes se couvre de mouches. Buffon, alors, trahissant avec honneur les belles lettres pour la science, et vice versa, produit une œuvre grandiose et métissée, floue et scrupuleuse, où des calculs arithmétiques de bon aloi se combinent à la pompe étoffée des cadences verbales, de même que la vieille mode militaire, de mise, de nos jours encore, en Italie, associe à la

froideur minérale et crustacée du cimier la mouvante tiédeur des plumages et plumets. De toute cette œuvre il ne reste qu'un nom, celui de l'auteur, qu'on croirait d'un ruminant à manchettes, le buffon.

Plus ou moins prononcée, la ressemblance humaine de l'apparence et des allures des bêtes, développée en caricature par les traits physiques des diverses espèces, fait des créatures de La Fontaine et de Buffon les armes parlantes de notre blason passionnel, les visibles métaphores de nos faiblesses et de nos vertus. Pour ces deux écrivains les bêtes sentent comme nous. Elles pensent aussi, mais sans savoir qu'elles pensent. Dans le continu de la nature il nous appartient donc de nourrir d'ingéniosité raisonnée leurs somnambuliques comportements.

C'est ce qu'entreprit Walt Disney dans ses dessins animaux.

Par ses soins, des personnages prototypiques de poil et de plume envahirent l'écran. Comme dans l'ancienne comédie chacun détient un emploi constant. La chevaleresque agilité du souriceau tranche sur la noirceur criminelle du loup. L'instabilité journalistique du canard se distingue de la confiante ingénuité des trois cochonnets. Dans le cadre invulnérable et fantasmagorique du carton filmé ces acteurs se démènent selon des ressorts psychologiques et même intellectuels dans lesquels chaque spectateur reconnaît, sans intervalle, son propre tictac.

Cette troupe a cependant sa hiérarchie, troublante. De Mickey comme de Donald le galbe réel transparaît à l'évidence sous une stylisation subtilement articulée qui leur permet de se servir des ustensiles humains avec une pertinence de postures que nous épousons de plain-pied. Le chat, par contre, figurant élastique, rame, grimpe, sommeille ou bondit dans le sens de sa structure horizontale et réglementaire, avec un satanisme borné. Quant au chien, c'est un chien, rien d'autre, stupide et nu dans son pelage, tous ses réflexes et tous ses mouvements garantis par une anatomie figurative encore plus franche que celle du chat. Cette véracité sans retouches permettrait à Pluto de faire, devant tout le monde, n'importe quoi de cru sans que la censure s'en alarme davantage que d'une danse nuptiale de scorpions. Pour Mickey, pour Donald, par contre, la décence est de rigueur, à cause des culottes à bretelles du premier, des boutons dorés et du béret du second.

L'absence des enfants d'Adam sur un quart du programme engendrait, pour nous, dans la salle, un malaise. Ce religieux mur du fond, vers quoi les regards cinéphiles tendent leur fervente immobilité, nos frères inférieurs s'en étaient emparés. Là leur ménagerie aux castes inattendues décrivait l'arabesque hallucinante de notre familière épopée vivante, dont le privilège nous eut été dérobé. Un jour l'humanité surgit dans le trickflim, mais approximative.

Elle s'appelait Blanche Neige.

C'était une jeune princesse, entourée de sept champignons bipèdes barbus. Le fiancé bien bâti, tout de même, finissait par se présenter. Il avait l'air bête. Et quand, dans cette bande éblouissante, les écureuils se mettaient à faire la vaisselle avec leur queue et les rossignols à fleurir les vases nous comprenions que la mignonne fille de Grimm et de Disney était sous leur coupe, elle, ses nains et son héros, et nous avec.

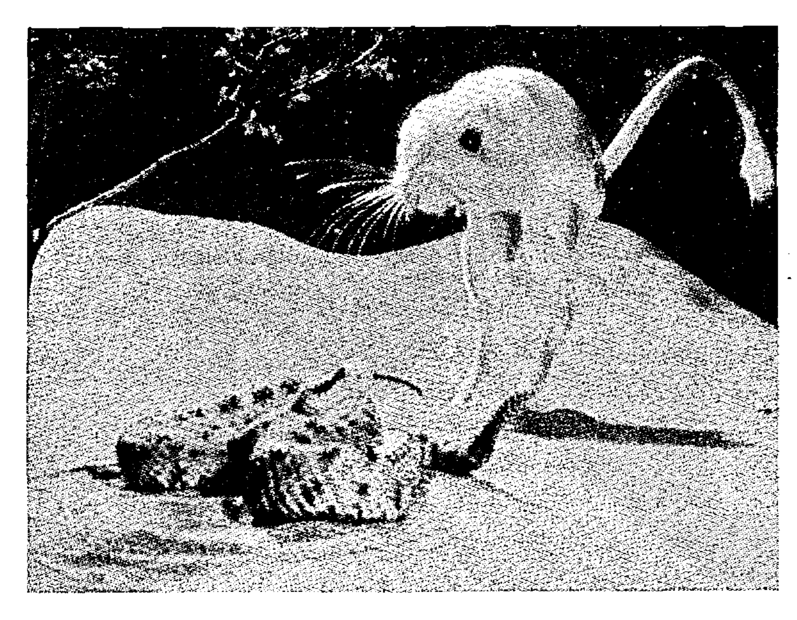
Une gigantesque suite d'efforts, énorme fatigue entassée qui, presque, soulève le cœur, des centaines de milliers de dessins pondus par la poésie et couvés par la finance aboutissaient à ce spectacle automatique où la

forme humaine n'intervenait que pour une part, plus végétale encore qu'animale. De même, pour en revenir à La Fontaine, on s'étonne toujours de tomber, çà et là, dans son recueil, sur quelque historiette qui met en scène des gens, contrevenant de la sorte au commandement d'Aristote, lequel veut que la fable ne soit qu'aux bêtes.

Joli rêve en court métrage, l'animé tourne au cauchemar quand il dure trop. Alors, paralysés comme l'araignée mygale que piqua la guêpe pepsis, nous éprouvons la gêne croissante de n'être là qu'afin de fournir la force apathique et la moelle contemplative dont a besoin pour fonctionner, la prodigieuse centrale où s'élaborent l'implacable tombée régulière des *Silly Symphonies,* les fantasias, les merveilles, les îles au trésor, l'aride floraison des mille et une nuits d'un univers abhumain où Walt Disney lui-même disparaît.

En lançant sa série *C'est la vie,* qui filme la faune en chair et en os, l'Orphée de Chicago fait marche arrière. Il se replie sur son espèce congénitale. Bien qu'on ne voie jamais l'ombre d'un homme dans *Désert vivant* et dans la *Terre cette inconnue* (celle-ci la meilleure des deux) tout crie que l'homme est là, Daubenton, Fabre ou Michelet, muni de puissants binocles fouilleurs. Avec lui nous regardons se dérouler, dans un somptueux grossissement, le ballet de ces flammèches vivantes que sont les bêtes. Dans sa monotonie nourrie de cruelle variété nous nous reconnaissons impliqués, malgré le recul que nous prenons pour observer cet incendie lent et mimé.

Louangeables à l'infini des compliments, ces images d'après nature semblent prolonger les dessins animés, soit que notre œil ait à jamais pris le pli sillysymphonique, soit que les caméramen se soient arrangés, malgré tout, ne fût-ce que par la systématique pertinence du choix, pour que le vaste drame sauvage et massif nous parvienne en mélodrames organisés, pinçant le nerf au juste endroit théâtral.



Désert vivant de Walt Disney.

Ce réalisme en technicolor n'apporte aucune clarté particulière sur l'intimité personnelle des batraciens, reptiles et rongeurs. Leur faim et leur peur confirment, en gros, les nôtres. Moins un vivant nous est proche, finalement, plus il nous est facile de nous mettre à sa place. Nous admettons sans peine qu'un moustique soit un moustique. Nous serions moustique nous moustiquerions comme lui. Mais je digère mal qu'avec un organisme pareil au mien quelqu'un, tous les soirs, fasse du trapèze volant à vingt mètres de haut. L'aveugle aux gestes sûrs que nous montre la *Femme sur la plage,* de Jean Renoir, avec Joan Bennett, Robert Ryan et Charles Bickord, exaspère un témoin qui, n'arrivant pas à comprendre que l'autre puisse ne pas y voir, finit par le conduire au bord d'une falaise, d'où chute assez grave de l'aveugle, mais l'incertitude persistera. La raffinée aigreur de la permanente guerre civile humaine vient des nuances cloisonneuses où l'on se casse la tête. Cependant, quand nous assistons à *Touchez pas au Grisbi,* de Jacques Becker, désert vivant à Montmartre sur fond de pavés noirs mouillés qui mettent en valeur les complets suprêmes d'un Jean Gabin à l'aisance détendue, nous coïncidons aux massacres et pelotages de la bande avec la même sympathie élémentaire et biologique qui nous donne la clé des rixes et des repas dans le cirque à ciel ouvert de Walt Disney.

Sur tout ce bric-à-brac d'hommes, homards, femmes, serpents qui, dans l'ensemble, obéissent aux mêmes impératifs sensoriels et baignent dans la générale impulsivité du flair et du coup, un seul être, un seul, tranche.

La fourmi.

Pas prêteuse, passe ! Mais d'un tel quant-à-soi que la puce et la limace sont, à côté, pour nous, de véritables sœurs. Sans trêve, à même la terre, la frénésie laborieuse des fourmis compose, de cheminements à la fois pédants et illogiques, tremblotants et sûrs, un hymne au travail à ce point énigmatique que, n'y tenant plus, des savants estimables inventent aux fourmis, sans les consulter, pour qu'elles nous imitent coûte que coûte, des métropoles avec étables, casernes, nourriceries, là où le promeneur sylvestre n'aperçoit que d'assez grossiers monticules de marc de café.

Quand la Marabunta gronde, technicolor de Byron Haskin, nous présente un planteur de cacao qui met la femme si haut, quand elle est jeune et belle, qu'il ne comprend pas comment elle s'y prend pour ne pas y voir, pour ne pas voir l'abjection de coucher avec un homme, ici lui-même. Cette splendide Eleanor Parker, épousée par correspondance, qui l'a rejoint dans son palais de l'Amazone, il la répudie. A la portée immédiate de la main elle est par trop conforme, en effet, à l'idéale perfection que caressait son mythologique désir. A la divinité convient d'abord l'absence.

Or les fourmis, comme une mer, affluent vers le domaine. Une entre toutes, que notre planteur a ramassée et qu'il examine sous une forte loupe, apparaît à ce point étrangère, différente, incommunicable, ultramartienne, qu'il se précipite, une fois conjuré le péril hyménoptère, vers la femme, limpide et praticable soudain.

Mais les carapaces repoussent toujours.

Jacques **AUDIBERTI.**

●

LES FILMS



Jean Gabin et Roland Lesafre dans l'*Air de Paris* de Marcel Carné.

APRÈS UN BON COMBAT

L'AIR DE PARIS, film franco-italien de MARCEL CARNÉ. *Scénario :* Marcel Carné et Jacques Sigurd. *Dialogues :* Jacques Sigurd. *Images* : Roger Hubert. *Décors :* Paul Bertrande. *Interprétation :* Jean Gabin, Roland Lesaffre, Arletty, Marie Daems, Folco Lulli, Maria Pia Casillio. *Coproduction :* Del Duca Film Paris-Galatea Rome, 1954.

Au fond, le reproche amical que feront à Carné ses admirateurs, français ou étrangers, sera celui d'avoir sacrifié son vrai sujet, le Paris de la boxe au faux, le pari du boxeur. Il nous avait conduit dans un secteur pas fier, entre le Vél' d'Hiv' et les abattoirs de Vaugirard, un quartier de Paris qui en vaut bien d'autres pour servir de décor, et même de sujet. Par malheur, ce coin du XV°, on le devine, on ne le voit guère. Nous ne demandions pas un documentaire romancé, un reportage complet sur le marché de la rue du Commerce, ou l'animation de la place Cambronne. Mais ce milieu sympathique, il nous l'a présenté trop brièvement. On voudrait en savoir davantage, on voudrait revoir les copains.

Au beau milieu de l'histoire, la rencontre d'une « dame du monde » nous entraîne ailleurs, sur un autre sujet. Nous avons l'impression de changer de film, comme si, un matin, le petit boxeur s'était trompé de plateau pour tomber dans un scénario pas bien taillé pour lui, avec les tirades-dilemnes : l'amour et la carrière: « Choisir, il faut

choisir. Ah ! cruelle alternative ! Tu m'aimes ? Tu préfères le luxe ? Ah ! l'argent... Ton milieu n'est pas le mien... Va-t-en avec les tiens... etc. »

Il est facile, me direz-vous, de reprocher à un auteur de suivre sa petite idée, et non la vôtre. Mais c'est la sienne, qu'il ne suit plus, comme si, séduit par la trame d'une intrigue pour midinettes, il avait soudain imaginé ce qu'aurait pu en tirer Untel, ou quelqu'un d'autre. Lorsque, pris par un roman passionnant, vous voyez l'auteur se lancer dans une digression oiseuse, vous avez envie de sauter des pages ? Eh bien, laissons les chapitres où « l'espoir du ring », complètement affolé par la petite antiquaire de luxe, perd les pédales, et revenons à Grenelle (par le métro aérien).

Ce n'est pas de Carné que nous attendions la révélation de la boxe. De nombreux films ont exploité les ressources de ce sport excitant : « Servitudes et grandeurs du ring ». Il y a toujours une auréole autour du champion, qui devient une « idole ». Dans tous ces films, un vétéran met ses espoirs dans les poings d'or d'un jeune pugiliste. Les affaires de cœur permettent de meubler les entractes entre les combats. Et dans les films américains, on s'intéresse au combines, révélées en particulier par Budd Schulberg, aux mic-macs qui dressent les uns contre les autres de véritables gangs de la boxe.

Pour le Gabin entraîneur, c'est franc, c'est bon garçon. Il dresse avant tout le boxeur du samedi soir, le petit gars qui veut garder le souffle et se maintenir en forme. Mais il n'a pas jeté l'éponge, il croit encore qu'il trouvera l'oiseau rare. (Pour qui a vu le film c'est Arletty qui vient de parler ; elle est si « nature » qu'il suffit de dire : « vous vous souvenez lorsque, devant la glace, elle prend Gabin par le cou... » pour entendre sa voix traînante : « I' sont p'tête pas d'première fraîcheur, mais beaux gosses tout de même ! ».) L'affection un peu bourrue de Gabin pour ce môme et la susceptibilité rageuse du jeune manœuvre déjà aigri, cette amitié sans flaflas, est un des sentiments les plus vrais de cette historiette qui ne l'est pas toujours. Lorsque Le Garrec vient voir son protégé dans sa boîte à sidis, du côté d'Aubervilliers, pour lui remonter le moral, il n'a peut-être pas l'intention de jouer les papas adoptifs, mais c'est clair : le minimum dit vital permet tout juste à son protégé de croupir dans ce trou. Et ce n'est pas pour jouer le bon samaritain qu'il dresse son poulain, qu'il le soumet à un entraînement bien dosé, qu'il l'encourage de la voix et du geste. Il s'en excuse presque, sur le ton « mon p'tit gars, grâce à toi je réaliserai quelque chose, ce que je n'ai pu réaliser moi-même ». Et sa souris a beau le mettre en boîte, parce qu'il dorlote son bébé, il veut croire malgré tout au succès de son étoile. Que le futur champion se sente mal à l'aise dans ce ménage où il vient en intrus, que son cafard le reprenne et lui enlève ses moyens, qu'une jolie fille lui redonne confiance au moment décisif, c'est peut-être une psychologie un peu courte, mais les personnages vivent, le film tourne rond, et lorsque, sur le ring du Central, Lesaffre quitte son coin pour défendre les couleurs du Club de Grenelle, on est pris par l'ivresse du combat où chacun crie « Vas-y Toto ! Mords-y l'œil ! » Bien sûr on voit chaque semaine aux actualités ce *montage* : Kid Pugiliste, et Battling Goliath, le ring, un spectateur hurlant, crochet de Goliath, une spectatrice mordant son mouchoir, Kid dans les cordes, etc..., tout cela dans un vacarme dont le point d'orgue est le *coup de gong*. Ici, en plus des supporters anonymes, Carné suit le match sur le visage d'Arletty, le sourire en coin, et surtout sur celui de Gabin, qui mime toutes les phases des trois reprises avec une vigueur contagieuse. Après dix minutes inoubliables, il est impossible de ne pas avoir envie d'applaudir le morceau. C'est ce combat qui marque la véritable fin du film. Il faudrait alors crier « Bravo Carné » et partir.

Les auteurs ont cru devoir faire suivre *L'Air de Paris* d'un interminable épilogue. Marie Daems y est jolie. Lesaffre s'y repose du gros effort qu'il a fourni durant le film. On nous donne des détails curieux sur le commerce des antiquités et sur les mœurs pratiquées par les tenants de ladite profession. Intervention remarquée de Simone Paris qui, à la fin de son exposé, remet à Lesaffre un petit gri-gri, qui lui permettra de gagner la vedette dans les films ultérieurs. Il paraît que Jacques Sigurd s'est occupé également de cet après-dire. Il avait pourtant du talent dans *Une si jolie petite plage*, dans *Manèges* et même dans son scénario de *L'Air de Paris* (première partie).

Jean DESTERNES.

REMORDS, OU DÉFI ?

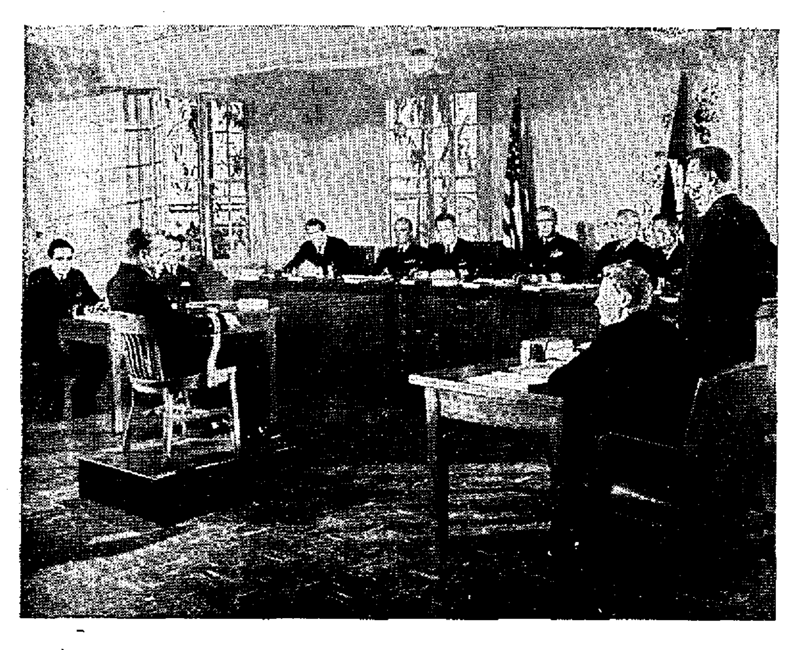
THE CAINE MUTINY (OURAGAN SUR LE « CAINE », film américain en Technicolor de EDWARD DMYTRYK. *Scénario* : Stanley Roberts d'après le roman d'Herman Wouk. *Images* : Frank Planer. *Décors* : Frank Tuttle. *Musique* : Max Steiner. *Interprétation* : Humphrey Bogart, José Ferrer, Van Johnson, Fred Mac Murray, Robert Francis, May Wynn. *Production* : Stanley Kramer pour Columbia, 1954.

Il y a deux façons de considérer le problème :

A) Voilà un grand film militaire qui n'évite ni les *coups durs*, ni les *grands problèmes*. La Navy, où l'on n'a pas plus froid aux yeux que chez cette vieille rivale, l'Armée de Terre, a voulu s'offrir son petit *From Here to Eternity* à partir d'un best-seller d'Herman Wouk. Elle n'a pas craint de montrer des mutineries (qui d'ailleurs n'ont jamais eu lieu, précise un bref commentaire à la suite du générique). Toujours beaucoup d'ennuis avec les officiers, mais la Marine éternelle incarnée dans le personnage du vieux-capitaine - toujours - présent triomphera, puisqu'il reprendra la tête d'un bateau désemparé depuis son départ.

A signaler : a) deux morceaux de bravoure qui attestent la vigueur et l'habileté du metteur en scène, l'un dans le genre « coups durs » (le *typhon*, qui nous fait assister à une des tempêtes les plus réussies qu'on ait jamais vues au fond d'une cuvette), l'autre dans un domaine plus subtil : le *procès* ; b) Bogart fait un tel numéro de haute école, — sans intention péjorative de ma part, d'ailleurs, — que l'on chuchota son nom à Venise à propos du Prix d'interprétation. Mais Gabin est passé par là... c) La couleur dans l'ensemble médiocre, est parfois très mauvaise. Seuls quelques plans du pont du porte-avions bigarré par les uniformes de manœuvre séduisent l'œil un court instant.

B) Encore que Dmytryk ne soit pas, d'après le générique, intervenu dans l'adaptation ni les dialogues, on ne peut manquer de reconnaître ici les traces de certaines préoccupations qui hantent ses œuvres de *Murder my Sweet* à *The Caine Mutiny*. Le thème de la culpabilité qui semble obséder



The Caine Mutiny d'Eward Dmytryk.

Dmytryk depuis toujours revêtirait-il une actualité plus troublante encore depuis ses récentes tribulations politiques suivies de la rentrée en grâce dans les conditions que l'on sait (et des séquelles morales qu'il a pu en garder...) ?

L'équivoque du sujet prend corps à la fin : après la relation objective des troubles mentaux d'un paranoïaque par la caméra, une fois fixés sans ambiguïté apparente les jalons logiques de l'action, on semble brusquement prendre plaisir à noyer le poisson dans la dernière bobine, au cours de la péroraison de l'avocat des « mutins » qui remet tout en question : qu'il réhabilite le plaignant débouté, qu'il humilie le mauvais génie du groupe (un romancier...), fort bien, mais qu'il fasse passer l'acquitté pour plus coupable que celui qu'il remplaça, l'intention est plus douteuse. Où est la trahison ? Où est la justice ? Dmytryk (troublé ou cynique ?) aime agiter ces grandes questions pour nous déconcerter. A défendre des innocents, on se salit les mains, *car il faut toujours enfoncer quelqu'un.* Il n'est pas jusqu'au moins douteux des personnages, l'instigateur de la révolte, le faux témoin, l'intellectuel dégonflé, qu'on ne dépeigne sous un jour indulgent sinon sympathique ; car sa lucidité, l'aveu impuissant qu'il fait de sa lâcheté, et la dignité avec laquelle il reçoit son humiliation publique rachète en partie son ignominie. Si, comme on l'a dit, Dmytryk a voulu charger ce personnage de quelque obscur message personnel, on pourra disputer longtemps sur la part de masochisme, de contrition, de remords ou de défi qu'il contient.

JEAN-JOSÉ RICHER.

AVENTURES ROMAINES

THREE COINS IN THE FOUNTAIN (LA FONTAINE DES AMOURS), film américain en Cinémascope et en Technicolor « de Luxe » de JEAN NEGULESCO. *Scénario* : John Patrik d'après un roman de John H. Secondari. *Images* : Milton Krasner. *Musique :* Victor Young. *Décors* : Walter M. Scott et Paul S. Fox. *Interprétation* : Clifton Webb, Dorothy Mc Guire, Jean Peters, Louis Jourdan, Maggie Mc Namara, Rossano Brazzi, Howard St-John. *Production* : Sol C. Siebel, 20th Century Fox, 1954.

Projeté le dernier soir dans la fièvre générale, à quelques minutes de la lecture du Palmarès, *Three Coins in the Fountain* fut le seul représentant du Cinémascope au Festival de Venise 1954. Un an donc après sa présentation au Lido, on put regretter la proportion très réduite (1/30) de la participation de ce dernier à la compétition.

Cette comédie relate les aventures de trois Américaines vivant et travaillant à Rome qui, finalement, trouveront chacune chaussure à son pied, c'est-à-dire mari à son gré. Dans ce film, Negulesco a visiblement cherché à exploiter de récents succès en combinant les charmes touristiques du *Roman Holiday* de Wyler à une situation comique proche de celle de *How to marry a millionnaire* qu'il réalisa lui-même récemment. Mais l'excès même de ses données exceptionnelles, presque schématisées, justifiait ce dernier film en le situant dans un certain plan comique. Ici, tout est ramené à des proportions plus modestes, plus « vraisemblables », tout en restant, on s'en doute, inauthentique au possible. On ne s'éloigne jamais tant de la vraisemblance qu'en réduisant à un dénominateur plus « mesuré » des facteurs essentiellement irréductibles. Rien n'est si dangereux, on le sait, que la chasse aux alibis approximatifs du réalisme.

Les milliardaires presque mythiques de *How to marry* ont fait place à un homme de lettres, un prince oisif et un *étudiant en droit;* les petites grues désœuvrées, à des femmes actives — secrétaires, employées de bureau. A croire que l'unique préoccupation des Américaines réside dans la *capture* (le mot n'est pas trop fort) de l'homme-à-marier. Même le travail ne paraît pas les avoir affranchies.

L'écran large permet de fort belles vues de Rome et de Venise, la Fontaine de Trevi restant, par ses proportions, le plus cinémascopique des monuments romains.

JEAN-JOSÉ RICHER.



Jean Peters, Maggie Mac Namara et Dorothy Mac Guire dans *Three Coins in the Foutain* de Jean Negulesco.



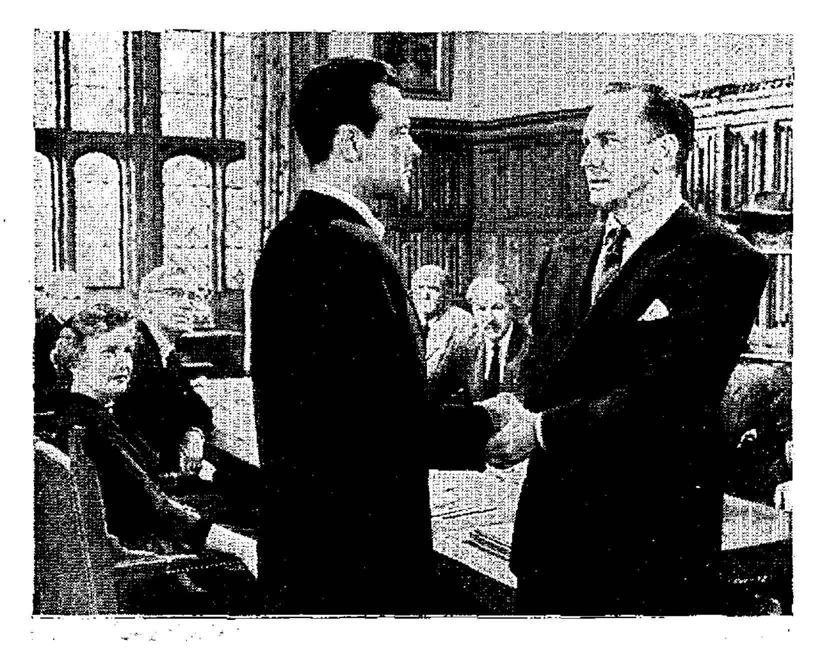
La Moisson de Poudovkine. Nous avons déjà parlé de ce film remarquable dans nos 24 (p. 42) et 26 (p. 6).

LE FIL DU RASOIR

EXECUTIVE SUITE (LA TOUR DES AMBITIEUX), film américain de ROBERT WISE. *Scénario :* Margaret Lehman et Cameron Hawley. *Images :* George Folsey. *Interprétation :* Walter Pidgeon, Frederic March, Louis Calhern, William Holden, Paul Douglas, Dean Jaggar, Barbara Stanwyck, June Allyson, Shelley Winters, Nina Foch. *Production :* John Houseman, M.G.M. 1953.

Executive Suite semble pourvu des qualités et des défauts qui font un film de festival ; plus vraisemblablement sensible à ses aspects de compétition qu'à ses vertus plus secrètes, le même jury qui l'a remarqué a cru devoir ignorer *Rear Window*. S'il nous faut pourtant nous réjouir que le nom de Robert Wise se trouve ainsi rendu à l'attention du public, regrettons que ce ne soit pas à la faveur d'une œuvre où se révèle de façon moins ambiguë le talent propre du réalisateur.

Feignons d'abord de louer les qualités les plus extérieures du film, celles dont le mérite pourrait revenir à une production avisée. *Executive Suite* s'inscrit dans une tendance marquée de la MGM à un renouvellement du sujet par une étude de personnages individuels à côté et en fonction de leur activité sociale ; mais là nul retour déplaisant au naturalisme, et nul prétexte à ce nivellement par la base dont notre sœur latine veut faire la condition d'un réalisme social. Avec *A Life of her Own* de Cukor, *The Bad and the Beautiful* de Minelli, voici *Executive Suite* qui rend un son neuf par la précision de l'investigation d'un milieu sans qu'en souffre l'étude des personnages et tient cette gageure de nous captiver avec l'élection d'un président de Conseil d'administration grâce à la justesse du trait, suscitant la satisfaction, vengeresse sans doute, d'entrevoir des visages familiers sous ces personnages de fiction... Richer m'assure qu'à Venise le film a outré nos confrères italiens, qui y virent une apologie de *l'économie capitaliste* ; il n'est pas moins de raisons d'y trouver les éléments d'un constat sévère : tant il est vrai que le goût fort répandu des confessions publiques recouvre presque toujours un besoin de justification.



William Holden et Frederic Marc dans *Executive Suite* de Robert Wise (On peut reconnaître aussi sur ce document Barbara Stanwyck, Walter Pidgeon et Louis Calhern).

Ainsi, pour en rester à Wise, si Kast voit dans *The Day the Earth stood still* une critique acerbe de la civilisation américaine, Kyrou remarque une affabulation tendant à justifer l'intervention américaine en Corée : occasion profitable de réfléchir à la relativité des jugements humains en ce domaine de la création artistique d'où toute création artistique se trouve exclue. Les mythes que chacun peu découvrir dans une œuvre sont purement subjectifs, et quiconque s'attache à l'aspect social d'une œuvre risque fort de ne révéler en fait que ses mythes personnels. Aussi je ne veux pas énumérer ici les réflexions que chacun peut se faire quant à l'arrière-plan social du film dont j'ai seulement tenu à souligner la présence.

Pour terminer l'éloge du film, il resterait à analyser l'habileté du scénario, à parler de la pénétration qui a présidé au choix des interprètes, reconnaître enfin que la parfaite coordination industrielle du cinéma américain et son potentiel de compétence lui permettent d'offrir au spectateur des productions à qui une qualité éprouvée tient lieu de vertu créatrice. Mais je ne partage pas l'opinion de Claude Mauriac quant au mythe du metteur en scène; l'intelligence de la machine ne supplée, en de beaux hasards, que le manque d'invention des médiocres (les plus nombreux sans doute, mais les autres seuls méritent de nous intéresser) et l'on voit bien, à les comparer, quelle absence d'intervention personnelle dissimule le brillant illusoire de *The Bad and the Beautiful*, et quelle présence vigilante a permis la réussite d'*Executive Suite*. Le talent incontestable de Robert Wise a été trop souvent desservi par des sujets contradictoires à une personnalité nettement affirmée pour imposer la marque d'un style, si toutefois elle ne paraît pas assez sûre d'elle-même pour créer toujours ses propres sujets ; et le plus valable de ses films demeure voué à l'oubli ; après *Born to kill*, inconnu ou méprisé, regrettons qu'aucune de ces salles qui se flattent de maintenir une certaine élévation dans le choix de leurs programmes n'ait encore repris *La Maison sur la colline* et *So Big*, jamais projetés après une courte exclusivité...

Sans vouloir entreprendre une étude des films de Wise, je montrerai donc sa contribution personnelle, que je crois importante, à *Executive Suite*. Ici, comme dans ses autres films, la mise en scène s'affirme par la conception d'une dramaturgie consciente. Wise sait ce qu'il cherche et comment l'obtenir. Par son assurance, la souplesse rigoureuse et précise des mouvements, le souci d'une efficacité dramatique, la *technique* de Wise est proche de celle de Hitchcock, et sous le seul rapport de la continuité dramatique, les scènes de *The Rope* ou de *I Confess* utilisent bien les mêmes moyens. Wise sait à quel moment la continuité d'un mouvement serait perçue comme telle, perdant alors son efficacité, et l'interrompt auparavant de plans dramatiques l'infléchissant à nouveau vers la subjectivité qu'il recherche. La scène du premier marchandage entre Louis Calhern et Frederic March illustre assez cette intelligence du mouvement et si Wise ne craint pas d'affronter la difficulté, on ne trouvera pas chez lui de cette cuistrerie où la maîtrise croit s'affirmer parfois. J'ose dire que la scène de l'empoisonnement de *Three Secrets*, réminiscence non dissimulée d'une scène fameuse de *Citizen Kane*, montre beaucoup plus d'intelligence que son modèle. Ainsi la dramaturgie de Wise n'est-elle pas l'organisation du récit autour de quelques événements culminants, mais bien plus une recherche constante, une détection des tensions variables qui opposent les personnages ou se font jour au sein des différents aspects d'un même événement. Cette ubiquité sans répit de la caméra sert bien plus qu'une aisance à mener des récits parallèles, à les faire tantôt converger et s'épanouir ; il ne faudrait pas confondre *Executive Suite* avec *The Best years of our Life*, et je vois Wise à l'opposé de cette croyance naïve en une géométrie dramatique. De son métier de monteur, Wise a retenu la notion d'efficacité, et si peu de place qu'on trouve au montage à l'intérieur des scènes, il ne tend pas davantage à exprimer des rapports de logique à travers la juxtapositio de scènes qu'il réunit plutôt en de saisissantes condensations dramatiques (1).

(1) Je veux citer cette étonnante suite de scènes au début de *Born to kill* :
— La rencontre de Sam et Georgia en compagnie de son fiancé et d'Helen.
— La conversation entre Georgia et Helen au sujet de Sam.
— Sam téléphone à Marty sa décision d'épouser Georgia.
— Le jour du mariage.

4

Je ne sais quelles furent les intentions du jury qui couronna l'interprétation d'*Executive Suite*. Je sais que l'interprète vaut surtout ce que vaut celui qui le dirige, et sans que je dédaigne ici des actrices et des acteurs que pour la plupart j'estime ou révère, je crois que l'embarras du jury à en distinguer aucun montre assez quelle fermeté dirigea les gestes de tous. Mais je veux retenir d'autres évidences, et la manière dont Nina Foch ou Shelley Winters contiennent leurs larmes et leurs cris, le jeu d'esquive et d'affût de L. Calhern et F. March, et même cette passivité à l'extrême de la lassitude qu'ont Walter Pidgeon et Barbara Stanwyck, ne sont pas le fruit de la seule invention de l'acteur ou de sa pertinence. A travers eux, aussi bien qu'en des récits divers, je trouve Wise fidèle, avec intransigeance et jusqu'à l'âpreté, à découvrir certains sentiments chez l'homme — élans et empêchements.

Wise est assurément un moraliste, et de la meilleure espèce, car il se signale moins par des dons d'observation que par une faculté d'invention, établissant une hiérarchie dans les gestes également possibles qu'un metteur en scène peut se proposer de montrer. Il y apporte une passion lucide, avec un peu de cette cruauté tournée contre soi qui accompagne toujours le dépouillement de l'homme — exigence qui ne peut plus se satisfaire de détails et ne veut s'y complaire. Un tel refus de s'adresser au sentiment (au point même d'éliminer ici toute intrusion affective à la musique) se mêle à une grande sensibilité, en un éloignement souffrant de s'interdire une compassion en même temps éprouvée. L'action sollicite peu Robert Wise au regard de cette âpreté morale, et les scènes purement narratives gardent cette netteté de scalpel qui les a tranchées. Peu de scènes au contraire qui ne témoignent d'une sagacité propre à leur imprimer aussitôt un tour rigoureux, d'une intelligence sensible à ce qu'elles peuvent comporter de pointes à aiguiser dans les rapports entre personnages. Wise est l'homme des élans réprimés de violence morale, des êtres écartelés dans l'impossibilité d'assouvir leur désir immédiat. Il y a du Fritz Lang dans cette dureté muette, il y a aussi et surtout le sens de cette vérité que l'emploi de l'acteur est moins dans l'expression que dans la dualité de l'intention et de l'acte, du désir et du geste.

Voilà qui doit dissiper toute équivoque quant aux raisons de l'estime où je tiens Robert Wise. Quelque décevant que puisse être *The Day the Earth stood still* ou *Hélène de Troie*, occupant l'un et l'autre dans la suite des films réalisés par lui une place comparable à celle que tiennent *Ambre* et *River of no Return* dans l'œuvre de Preminger, je crois que l'on est fondé à considérer Wise comme l'auteur d'une *œuvre*. Je n'ai pas entrepris de louer chez lui un certain formalisme qui m'intéresserait seul; sans que je veuille les comparer à *Born to kill*, la belle rigueur de *The Set up*, d'*Executive Suite*, de *The Desert Rats* le montre capable non seulement d'établir une dramaturgie précise et infiniment plus subtile que celle d'un Wyler, mais encore de mener avec efficacité et pénétration une étude de personnages. A quel moment Wise effectuera-t-il le saut qui, de *personnages*, éléments humains strictement réductibles à leurs implications dramatiques, fera véritablement des *êtres ?* Dût-il ne jamais le faire, sa forte personnalité méritera de retenir notre attention.

Philippe DEMONSABLON.

L'abondance de matières de ce numéro nous oblige à reporter à notre numéro 41 l'article de F. Chitti sur le Congrès de Parme, celui de Mario Verdone sur le Néo-Réalisme et le Documentaire, La lettre de New York d'H.-G. Weinberg, le lettre d'Athènes de Gilbert Salachas, le Petit Journal Intime de Robert Lachenay et les critiques de Father Brown, *Mogambo*, Châteaux en Espagne, Les 5.000 doigts du Dr T et Beat the Devil. Nous nous en excusons auprès de nos lecteurs.

L'AUTRE "FESTIVAL DE CANNES"

par

André Bazin

Si les Cahiers du Cinéma n'ont jamais rendu compte des Festivals de Film Amateur qui se déroulent chaque année à Cannes, c'est sans doute d'abord faute d'y avoir eu jusqu'ici un « envoyé spécial », mais au delà de cet alibi, en raison — avouons-le — d'un préjugé défavorable à l'encontre du Cinéma Amateur. Les circonstances m'ayant fait passer le mois de septembre dans le Midi, j'ai tout de même saisi l'occasion d'aller confronter mon scepticisme aux réalités du VII° Festival International du Film Amateur qui s'est déroulé du 4 au 14 septembre. Je ne le regrette pas. Ce qui n'était jusqu'à présent que préjugé est devenu jugement et c'est avec la bonne conscience du devoir accompli que j'ai pu passer du scepticisme au pessimisme. Mais il est vrai aussi que mon jugement s'est nuancé et que mes raisons ne sont plus toujours les mêmes.



Reconnaissons d'abord que ce Festival eut toutes les apparences du succès aussi bien du côté de la production que du côté du public. La « Fédération Française des Cinéastes Amateurs » qui groupe 120 clubs, n'a pas eu de peine à obtenir des autres Fédérations nationales l'envoi d'une sélection. Une quinzaine de pays était ainsi représentée. Sur cette sélection, le jury du Festival (jury international) a, si mes renseignements sont exacts, procédé encore à un tri pour éliminer les moins bons. C'était donc bien en principe le meilleur de la production amateur mondiale que l'on pouvait voir à Cannes.

Les séances avaient lieu le soir dans la grande salle du Palais. Les places en étaient d'un prix abordable, supérieur encore cependant à celui des cinémas commerciaux. Or, chaque soir, la salle fut à peu près pleine ce qui n'est pas toujours le cas dans le « grand » Festival, et ce public assidu réagissait avec enthousiasme. 3 films sur 4 étaient applaudis. Ce succès a donc lieu en effet de confirmer les organisateurs dans leur bonne conscience. Leurs films plaisent visiblement autant et même davantage que la production commerciale à laquelle elle entend s'opposer par la pureté des intentions et des moyens.

Or, cette production est simplement catastrophique. En dehors de rares exceptions dont je reparlerai, le plus grand bien qu'on puisse dire des meilleurs de ces films d'amateurs, c'est qu'ils échappent de justesse au ridicule, généralement du reste grâce à une perfection technique qui leur permet de soutenir la comparaison

avec le professionnel. Mais alors quel intérêt? La plupart du temps, ou bien il s'agit de petits scénarios qui pourraient aussi bien fournir le thème d'un film professionnel, et alors les infirmités techniques du format réduit constituent un handicap, ou bien il s'agit à des titres divers, de sujets « poétiques », fantaisistes ou artistiques que le cinéma commercial est censé mépriser et qui sont traités dans un esprit terrifiant. Le pire de ce que j'ai vu a été un film « distingué par le jury » et qui voulait illustrer des sonnets de Hérédia. Je ne saurais dire lesquels, la bande sonore étant réduite à une vague grondement hexamétriquement martelé. Il devait être question de nymphes et de faunes si j'en crois les images. Le film était le fruit du travail coopératif d'un club d'une ville universitaire du midi. L'un de ses membres, artiste peintre, avait gouaché toute une mythologie rococo d'un style ahurissant et qui se déroulait devant la camera à un rythme uniformément cahotique. On ne pouvait reprocher à cet étonnant « film d'art » de plagier Emmer ou Alain Resnais : aucun effet de montage, aucun mouvement d'appareil, rien que le déroulement continu de la « fresque ». Vingt minutes de pellicule en couleur, des semaines de travail studieux, les ressources locales d'un club, tout cela mis au service d'une esthétique de professeur de dessin en retraite après trente ans d'exercice dans un pensionnat de jeunes filles.

Je veux bien que tout ne fut pas aussi mauvais, mais que dire des « fantaisies » à l'image par image qui font généralement penser à de médiocres films publicitaires. L'absence d'invention et de poésie y est à peu près constante.



Une première remarque s'est imposée à moi, c'est l'académisme relatif de la plupart des films. Je croyais *a priori* devoir subir l'offensive d'une avant-garde périmée mais naïvement provocante. Rien de tel. Ce cinéma en format réduit ne s'identifie presque jamais avec l'avant-garde expérimentale. Celle-ci pourtant existe bien et notamment en Amérique et en Angleterre, rappelons pour mémoire les noms de Maya Deren, de Ian Hugo, de Curtiss Harrington. On peut penser ce qu'on veut de cette avant-garde — et nous n'en pensons pas, quant à nous, tellement de bien — mais elle constitue la seule survivance de l'ancienne et quand elle passe par le génie d'un Mac Laren, son intérêt est indiscutable. Mais là, distinguons : la plupart de ces films expérimentaux en format réduit ne sont point considérés comme « amateurs », notamment parce qu'ils circulent en Amérique dans des circuits privés para-commerciaux qui permettent à leurs auteurs d'en tirer quelque argent. Ce purisme apparemment louable aboutit à une louable mystification car le cinéma de format réduit coûtant en fait fort cher et requiérant d'importants loisirs, il n'est praticable, dans les termes d'un amateurisme « pur », que par une bourgeoisie aisée et de profession dite libérale. Il s'ensuit donc que cet amateurisme ne saurait être pratiqué par des jeunes gens inspirés mais pauvres. Ces conditions sociologiques ont comme nous allons le voir, des répercussions directes sur l'esthétique.

Il est vrai qu'à défaut de concourir, ces films de recherche expérimentale pourraient être projetés au Festival, à titre d'information ou d'exemple. Mais il semble qu'on ne se borne pas à les exclure : il faut encore les ignorer. Le nom de Mac Laren ne dit rien à ces amateurs enfermés dans leurs clubs et le circuit des échanges interclubs. Rien n'existe du reste pour eux que le « Cinéma Amateur ». Il s'agit « d'un autre cinéma » et, naturellement, du « vrai ». Le reste n'est que commerce. Leur ignorance de la production commerciale est totale. Ils ne vont pas au cinéma ; ils en font ! D'ailleurs le cinéma commercial c'est le diable, qu'iraient-ils y chercher sinon de vilaines tentations ? Cette méfiance pourrait être sympathique et féconde s'il ne s'agissait que de fuir la vaine imitation des sujets et des techniques

professionnelles, mais elle aboutit paradoxalement au résultat inverse. Ce qui ressort le plus clairement de ce Festival de l'amateurisme, c'est la reconstitution quasi occulte, à partir de l'obsession anti-commerciale, d'un cinéma hyper-commercial.

Le triomphe fait chaque soir par un large public à la plupart de ces films s'explique aisément par une petite sociologie de l'art. Réalisé par des médecins (surtout otho-rino et gynécologues), des avocats, des industriels ou, d'une manière plus générale, par une bourgeoisie provinciale très aisée (il n'est pour en avoir confirmation que de considérer l'aspect mondain du Festival), cette production en reflète directement les goûts. Or, ces goûts sont naturellement ceux du Français moyen, ou plus exactement ceux qu'aurait tout Français moyen s'il avait plus d'un million de revenus par an. Loin de se sentir dépaysé, l'épicier ou le garçon d'hôtel cannois se trouve au contraire en présence de rêves à sa mesure, de ce qu'il réaliserait s'il avait l'argent et les loisirs. C'est aussi précisément ce que cherche le cinéma le plus commercial et l'on comprend donc que cet amateurisme en retrouve sinon la forme du moins l'esprit. Mais ce n'est pas tout à fait vrai, car l'appareil industriel établit un écran entre le public et la production. Le cinéma commercial ne mise pas à coup sûr, il ignore partiellement les conditions du marché et donc, prend des risques. C'est par cette marge de risques que l'art se réintroduit. Donc le cinéma industriel est *aussi* un art. Par la démultiplication de la production à l'échelle individuelle, l'amateurisme bourgeois s'identifie au contraire au plus près avec le public : le producteur est son propre client, le metteur en scène son spectateur. Aussi n'est-il point étonnant que ces films plaisent. L'argent n'a rien à faire dans une histoire qui relève de la pure sociologie. Son absence (qui suppose d'ailleurs, nous l'avons vu, une autre présence) a seulement pour effets de libérer totalement les causalités sociologiques. Avec ce cinéma amateur le public a enfin des films exactement faits pour lui puisque, virtuellement, par lui.



Je dois tout de même à la vérité d'excepter certains aspects de cette production. Quelques films avaient de la valeur ou laissaient au moins entrevoir une réussite possible. Ils relèvent de deux catégories différentes. D'abord le documentaire. Dans la mesure où le genre est écrasé sous les conditions de la distribution commerciale, il est normal que l'amateurisme soit un refuge. La réalité naturelle ou sociale offre à l'observation une infinité de sujets qui ne seront jamais traités en 35 m/m. Ce fut le cas d'un excellent reportage sur la vie d'un petit village suisse qui constituait un très remarquable film ethnographique (*Degel au Lotschental* par M. Bissirieix de Poitiers), il n'y a du reste, en fait, pas de différences essentielles entre un tel film et ceux de Jean Rouch par exemple. Ajoutons que dans ce domaine l'amateur possède, avec les procédés de couleur inversible, une supériorité unique sur le professionnel.

L'autre voie qui me paraît ouverte à la technique du format réduit amateur est celle de la « nouvelle filmée » trop souvent ignorée par le cinéma commercial condamné aux 90 minutes de projection. Par leur brièveté, leur structure linéaire, la pauvreté en personnages, souvent aussi la possibilité d'un jeu muet et le recours à un commentaire, certaines nouvelles peuvent être adaptées par des amateurs, non pas nécessairement mieux, mais ausi bien que par des professionnels. Cannes en a offert deux ou trois exemples honorables dont *La Volpe* de M. Pazzizza (Italie).

Reste peut-être le cas du Douanier Rousseau, s'il existe en cinéma, mais celui-là est si naïf qu'il ignore sans doute la Fédération des Cinéastes Amateurs et son Festival de Cannes.

André BAZIN.

LES VRAIS ET LES FAUX PIONNIERS DU CINÉMA

par

MAURICE LEMAITRE

J'ai produit et réalisé, en août 1951, un film d'une heure et demie, en 35 mm, partiellement en couleurs, intitulé *Le Film est déjà commencé ?*

De ce film, j'ai tiré un essai du même titre, publié six mois après dans la collection « Encyclopédie du Cinéma ». Ce livre contient, entre autres choses, le texte de la bande sonore du film et la reproduction de certaines de ses images.

Eh bien, j'écris ces pages en novembre 1954, et je n'ai pas encore réussi à montrer mon « œuvre » en séance publique; moins de dix lignes ont été écrites sur l'ouvrage (1). Je méprise les artistes pleurnichards, mais je suis bien obligé de m'interroger sur cette situation, pour pouvoir y remédier.

Quand un réalisateur a réussi, presque à la force du poing, le dur exercice créateur, physique et financier que représente un film, il aborde chancelant le problème de la distribution. On lui demande encore de l'argent (taxe à la sortie payable *immédiatement*, publicité, etc.), de la présence et, quand il s'agit d'une œuvre quelque peu originale, de se *justifier* de l'avoir faite.

Les organismes officiels se réveillent pour suspecter ce franc-tireur ; les gens en place se raidissent pour décourager le petit nouveau; les critiques sortent enfin ce venin si précieux qu'ils ne gaspillent jamais sur les surproductions (toujours « honorables »), vous collent encore un coup leur chère théorie sur laquelle ils n'ont jamais rien bâti de tangible ; pour finir, les directeurs de salles se souviennent soudainement des spectateurs qu'ils ne craignaient pas jusque là d'endormir, mais qu'ils ont peur maintenant d'effrayer.

Mon problème était simple pourtant. Je n'avais pas d'argent pour la taxe de sortie, et pas d' « amis » pour m'en faire dispenser. Il n'était pas question de montrer mon film sur les boulevards (2). Je n'avais de plus, que ce visa non-commercial par lequel les séniles de l'Administration liquident les inventeurs du cinéma.

Il ne me restait que la solution des salles semi-commerciales » : Les Ursulines, le Studio 28, Le Studio Parnasse, Le Cardinet, Le Cinéma d'Essai, qui bénéficient de modalités spéciales d'exploitation, et dont la réputation est d'être d' « avant-garde ».

J'ai donc attaqué successivement les directeurs de ces salles en leur présentant gentiment mon enfant monstre et illégitime, mais lucide et fascinant comme tous les bâtards. J'étais sûr que ces habitués de ciné-clubs et « pionniers de la distribution » auraient senti la gageure et qu'ils l'auraient tenue. J'étais naïf.

Je ne me donnerai pas la peine de les ridiculiser en reproduisant ici leurs réflexions. Je dirai simplement qu'elles allaient du paternalisme dou-

(1) Dont une ligne d'assassinat pur et simple dans cette revue. Je prévoyais, notamment, dans ce livre la *faillite esthétique* du relief, au milieu des gloussements de joie, des critiques de l'époque.

(2) Si j'avais eu les moyens, je l'aurais fait. Je préfère les cris des banlieusards aux ricanements des impuissants pseudo-intellectuels de la rive gauche.

cereux (Ursulines) au je-m'en-foutisme (Studio 28), en passant par l'offre de ciseaux (Studio Parnasse), l'intellectualisme (La Pagode) et la raillerie pédante et sentimentale (Le Cardinet). Mais de propositions concrètes, point. On avait trop la frousse. Ces « pionniers de la projection » se révélaient des rentiers de l'avant-garde et se défilaient prudemment derrière les momies bien rentables dont ils se gavent hebdomadairement.

Depuis, j'ai montré une dernière fois mon film à la directrice du Studio de l'Etoile (Cinéma d'Essai). Avec elle, tout est plus clair. Cette dame charmante a deux salles. L'une, ouvertement « nourricière », vend normalement son pesant de viols aux Algériens de la Place Blanche. L'autre projette les films d'avant-garde ou « maudits », indiqués par un cercle de critiques de cinéma. Elle atteint ainsi une sorte de perfection et d'équilibre dans son métier, le porte-monnaie et l'âme étant également satisfaits.

Le seul ennemi est le jury des critiques. Et j'aborde ainsi le second morceau du bâton mis dans les jambes du jeune cinéaste.

Pour moi, *la seule critique définitive est la création*. Prenez Picasso. Son apparition aux cimaises déclenche les découvertes suivantes :

1° Liquidation des académismes pompiers de l'époque, qui apparaissent enfin des impasses;

2° Redécouverte des formes plastiques antérieures (nègres, aztèques, etc...), c'est-à-dire travail d'archéologie critique ;

3° Exaltation et juste mise en place des créateurs précédents négligés par la critique contemporaine (Cézanne, par exemple);

4° Offre de nouvelles voies aux artistes du temps.

Devant cet *idéal*, toute autre critique apparaît stérile ou dangereuse, sclérosante ou meurtrière. Il existe sans doute des critiques partielles (insatisfaisantes, mais justes) (3). Mais que ces dernières procèdent de l'érudition ou de l'intuition, elles s'avèrent toutes incapables de joindre cette asymptote de la critique que représente le créateur.

Pour en revenir à mon film, au nom de quel critère va donc me juger l'aéropage du Cinéma d'Essai? J'ai justement fait mon film pour bouleverser les critères classiques du cinéma ! Je sais ce qui va se passer : après des remarques amicales sur l' « intérêt » de ma « tentative » ,on se retranchera prudemment derrière les spectateurs qui..., que....

Or, je suis persuadé qu'il existe à Paris suffisamment de jeunes gens intéressés par mon film pour couvrir les frais du petit Studio de l'Etoile pendant une semaine. J'en ai rencontré moi-même des dizaines, dont certains avaient été passionnés par la lecture de mon livre. Je suis convaincu qu'il est assez de spectateurs « ouverts » pour comprendre et apprécier les intentions et les réalisations de mon spectacle.

Il faut donc que cette situation inique de la distribution et de la critique, change une fois pour toutes. Il faut que les directeurs de salles prennent leurs responsabilités devant la création au cinéma et devant les spectateurs qu'ils méprisent (et qui les quittent devant la médiocrité des programmes), ou qu'ils confessent ouvertement vendre du fromage.

Il faut enfin que les critiques cessent de se prendre pour des philosophes ou des messies, et qu'ils commencent à jouer sérieusement leur rôle de découvreurs ou, à la rigueur, de simples *informateurs*.

Il importe dorénavant que les jeunes cinéastes obtiennent cette *chance minimum* qui réside dans la possibilité de MONTRER leur film. C'est la condition indispensable de toute critique honnête et de tout progrès dans le cinéma.

Maurice LEMAITRE.

(3) Dans mon film, j'ai introduit des exemples de critiques meurtrières : marxiste, catholique, nationaliste, de goût, etc. J'analyse les autres critiques dans mon dernier livre *Qu'est-ce que le Lettrisme ?* en donnant un schéma idéal de toute critique.

LE "POOL" DU CINÉMA, etc...

par Lo Duca

Mon article dans *Les Cahiers du Cinéma* a eu des suites assez étranges. Bien que les opinions, fort documentées, que j'affirmais dans cet article fussent déjà de domaine public depuis mars, aucune réaction ne s'est produite, sauf un amusant article de Laroche venu continuer la plaisanterie de son « rapport « sur lequel s'est appuyée la « motion » de notre Association (de la Critique de Cinéma) contre les coproductions.

Les procédés de Laroche seraient parfaits s'ils n'engageaient que sa responsabilité. Il sera toujours facile de lui remettre le nez dans ses textes et prouver sa mauvaise foi. Quand il se charge de « documenter » l'Association avec la même virtuosité, la chose devient plus grave.

Ma réponse à son attaque parue dans *Le Canard Enchaîné* n'a pas eu les honneurs de l'impression : dans une note non signée, Laroche se retranchait derrière le fait que je pouvais publier « ailleurs... ». La lecture de ma réponse démontrera peut-être plus simplement que sa publication devenait gênante. La voici :

Cher Laroche,

Il est juste que *le* responsable de la « protestation » votée — on ne sait comment ces motions sont votées ! — par les différentes Associations de Cinéma, réponde par : « Touché ! ». Cela me semble évident malgré quelques pirouettes au passage ; mais un fait est là : vous ne répondez à aucune des questions posées par mon article des « Cahiers du Cinéma ».

1° Pourquoi, si vos raisons étaient à ce point bonnes, avez-vous dû recourir à un faux ?

2° Pourquoi mes confrères oublient-ils systématiquement de citer, parmi les coproductions, *Le Salaire de la Peur, Nous sommes tous des Assassins*, *Touchez pas au grisbi*, etc. ?

3° Pourquoi protestez-vous soudain contre le doublage italien, alors que vous n'avez *jamais* protesté contre le doublage américain ? Je parle du doublage à « l'intérieur » des films, qui permet à des « acteurs suédois, mexicains, espagnols, français, italiens, voire anglais, de parler tous un américain sans accent ?... »

4° Pourquoi avoir attribué aux spectateurs italiens devant les v.o. une délectation qu'ils n'éprouvent pas ? N'oubliez pas que cette affirmation vous servait à contrebalancer le « désir » que vous prêtez aux Français de voir des v.o. italiennes.

5° Pourquoi se taire au sujet des brimades d'une certaine politique syndicale ? Vous affirmez que les ouvriers italiens ne vivent que de leurs heures supplémentaires (ce qui est d'ailleurs faux). Essayez de demander des heures supplémentaires à Joinville ! Quant aux ouvriers italiens, il est inexact qu'ils soient mal rétribués. Cela appartient à la même légende de votre cru, que la passion contrariée des Italiens pour les v.o.

6° Pourquoi contester que si, par exemple, on présente en province un film en v.o., le public le vomit ?

7°. Pourquoi se retrancher derrière une vague Association, etc... au lieu de se référer aux vrais auteurs intéressés, assez grands garçons, il me semble, René Clair, Renoir, Autant-Lara, Carné, Grémillon, Cayatte, Delannoy, Allégret, Becker, Le Chanois?

8° Pourquoi avez-vous mutilé ma phrase que revoici : « Je me moque des intérêts des industriels romains, autant que des combines dialectiques de mes confrères parisiens. Pour moi, l'essentiel est que le cinéma vive, dussent périr l'ouvrier « protégé de Joinville, ou l'ouvrier franc-tireur » de Cine-Citta, le producteur-avec-l'argent-des-autres des Champs-Elysées ou le producteur-avec-l'argent-des-traites de la Via Veneto ».

Vous voyez que s'il faut admettre que je suis à cheval sur le dos de « mon » ouvrier, je le suis aussi sur celui de « mon » producteur. En coupant ma phrase, vous me rendez réactionnaire, alors qu'en citant l'autre moitié vous eussiez pu me rendre communiste. La simple vérité serait-elle trop pour vous?

C'est le même procédé qui, par des vérités fragmentaires ou par des trouvailles nées de votre imagination, vous a permis d'obtenir l'adhésion de nos confrères peu documentés (mais ce dernier soupçon n'est pas une excuse, au contraire : par J. Doniol-Valcroze j'ai fait savoir à notre Président du moment, André Lang, que ses conclusions avaient des pieds d'argile, car elles reposent sur des données fantaisistes, les vôtres).

9° Pourquoi ne pas répondre à mes accusations « d'avoir sciemment faussé les données fondamentales de l'affaire dès qu'elles devenaient gênantes? » Il fallait prouver que mes éléments sont faux ou se désolidariser du Bureau qui a signé la protestation.

10° Qui a poussé l'Association de la Critique — la motion contre les co-productions à peine votée — à en sortir une dans son Cinéma d'Essai?

Je ne peux que sourire de la plaisanterie qui sert de titre à votre article; je l'ai employée moi-même il y a quatre ans contre M. Malaparte. Mais j'en vois mal l'à-propos. A moins qu'il ne s'agisse d'un reçu : les « 30 Duca » que vous avez empochés à Rome, en excellentes devises italiennes sorties de la caisse - horresco - referens - d'un de ces épouvantables co-producteurs responsables de tous les maux du cinéma... français.

J'espère que, n'ayant répondu à mes questions que par des arguments devenus diffamatoires sous votre plume, vous ne m'obligerez pas à invoquer la loi, de presse ou de courtoisie, pour réclamer la publication intégrale de la présente lettre.

Cette lettre au principal responsable de l'incident — avec notre ami André Lang, qui n'a pas voulu vérifier le rapport Laroche — touche le fond de l'affaire.

Mon accusation, publique depuis le mois de mars, « d'avoir sciemment faussé les données fondamentales de l'affaire dès qu'elles devenaient gênantes » demeurant toujours sans réponse, je me suis adressé à mes confrères. A part 22 confrères qui ignoraient même l'existence de la motion « votée » en leur nom, les 7 confrères qui se sont déclarés d'accord avec moi... et avec le Bureau (!) et les 36 confrères qui n'ont jamais répondu à une lettre, fût-elle facilitée par la présence d'une enveloppe affranchie, j'ai réuni une confortable majorité en faveur de ma thèse. Mais cette primeur appartient à notre Association et elle seule peut prendre ses responsabilités. Heureusement, l'affaire est tellement claire que Pierre Laroche lui-même ne pourra la troubler. Nous en reparlerons.

LO DUCA.

FILMS SORTIS EN EXCLUSIVITÉ A PARIS

du 18 Août au 26 Octobre 1954

FILMS FRANÇAIS

Raspoutine, film en Eastmancolor de Georges Combret, avec Pierre Brasseur, Claude Laydu, Isa Miranda, Renée Faure, Milly Vitale, Denise Grey, Jacques Berthier. — Les aventures du moine célèbre remises au goût du jour. Un « numéro » de Pierre Brasseur qui n'est pas piqué des hannetons. La couleur n'est pas bonne. Tout cela est bien médiocre.

Scènes de ménage, film d'André Berthomieu, avec Marie Daems, Sophie Desmarets, Marthe Mercadier, Bernard Blier, Louis de Funès, François Périer, Jean Richard. — Trois pièces en un acte de Courteline : « La Paix en ménage », « Les Boulingrin », « La Peur des coups ». La sollicitude des auteurs à l'égard de Courteline tient du pavé de l'ours. Le texte génial est écrabouillé par Berthomieu, défiguré par Marcel Achard.

Leguignon guérisseur, film de Maurice Labro, avec Yves Deniaud, Jane Marken, Michel Roux, Nicole Besnard, Gabriello, Paul Demange. — Le problèmes des guérisseurs traités à la rigolade. On ne rit pas d'abord parce que ce n'est pas un sujet drôle, ensuite parce que scénario, mise en scène et interprétation sont d'une grande banalité et d'une grande faiblesse.

Le Grand Pavois, film de Jack Pinoteau, avec Jean Chevrier, Nicole Courcel, Marc Cassot, Marie Mansart, Jean Murat. — La marine française vous dit : bonjour ! Et vous invite à une croisière où Chevrier retrouvera le goût du métier et l'estime de ses élèves. Ce récit sans surprise est correctement mis en scène.

Le Mouton à cinq pattes, film de Henri Verneuil, avec Fernandel, Françoise Arnoul, Louis de Funès, Edouard Delmont, Denise Grey, Noël Roquevert. — De la multiplication des Fernandel. Un festin de têtes qui ne vaut pas celui de Guinness dans *Noblesse oblige*. Un des sketches — celui de la mouche imaginé par Jacques Perret — est excellent. L'idée de celui de Don Camillo — idée du producteur Ploquin — est amusante. Et de Funès donne à l'histoire des Pompes Funèbres un climat presque bizarre.

L'Air de Paris, film de Marcel Carné, avec Jean Gabin, Arletty, Roland Lesaffre, Marie Daëms, Maria Pia Casillo. — Voir critique dans ce numéro page 43.

Cadet Rousselle, film en Eastmancolor de André Hunebelle, avec François Périer, Dany Robin, Bourvil, Noël Roquevert, Jean Parédès, Christine Carère, Alfred Adam, René Génin. — Voilà sans doute le meilleur film français en couleurs à ce jour. Le scénario est un démarquage flagrant de *Fanfan la Tulipe* en plus plat. Sans vergogne André Hunebelle reprend ici les mêmes scènes et les gags des *Trois Mousquetaires*. Pas sérieux.

Ah! les belles Bacchantes, film en couleurs de Jean Loubignac, avec Robert Dhéry, Colette Brosset, Raymond Bussières, Francis Blanche, Jacqueline Maillan, Louis de Funès. — La pièce était très drôle. Le film l'est beaucoup moins car ce qui était drôle dans la pièce c'était une certaine participation du public, or évidemment...

Mourez, nous ferons le reste, film en Eastmancolor de Christian Stengel, avec Roger Nicolas, Magali Noël, Armontel, Noël Roquevert, Suzet Maïs, Balpêtré, Robert Dalban, Max Elloy. — A cette histoire drôlatique et macabre il manque le ton d'Evelyn Vaugh, mais Roger Nicolas fait souvent rire.

FILM FRANCO-ESPAGNOL

Châteaux en Espagne, film en Eastmancolor de René Wheeler, avec Danielle Darrieux, Pepin Martin Vazquez, Suzanne Dehelly, Maurice Ronet. — Une Française en Espagne; sa liaison avec un toréador dont un rival complote la perte. Essai de roman cinématographique très personnel et très intéressant. Hélas inégal, « l'équipe » semblant avoir mal suivi son maître.

FILMS FRANCO-ITALIENS

Une fille nommée Madeleine (*Madalena*), film en Technicolor de Augusto Genina, avec Marta Toren, Charles Vanel, Gino Cervi, Valentine Tessier, Folco Lulli, Jacques Sernas. — Du tapin au martyre. Procession et lynchage. Dialogue de Pierre Bost : « Faites-moi vivre avec ma maman car je pleure quand elle n'est pas là. » D'André Bazin dans l'*Observateur* : « La bassesse des intentions est ici évidente ».

La Pensionnaire (*La Spiggia*), film en Ferraniacolor d'Alberto Lattuada, avec Martine Carol, Raf Vallone, Clelia Matania, Mario Carotenuto, Giovanni Branco. — Lattuada fut mieux inspiré avec *La Lupa*. L'histoire — une respectueuse en vacance avec sa petite-fille sur une plage élégante passe pour ce qu'elle n'est pas; découverte, ce n'est pas le sympathique maire mais le milliardaire local qui forcera les gens à la saluer — hésite continuellement entre le constat et la satire. Le résultat, comme la couleur, est faible. Martine Carol, presque plausible, n'est pas indifférente.

Madame du Barry, film en couleurs de Christian-Jaque, avec Martine Carol, André Luguet, Daniel Ivernel, Massimo Serato, Gianna-Maria Canale, Gabrielle Dorziat, Isabelle Pia, Jean Parédès, Noël Roquevert. — Jeanson a exécuté Jeanne Bécu une seconde fois. Contre les erreurs, les vulgarités et les écrasantes facilités du texte, l'habileté de Christian-Jaque et la gentillesse de Martine Ca rol ne peuvent rien. Tout cela est longuement triste.

FILM ITALO-AMERICAIN

Crossed Swords (*Le Maître de Don Juan*), film en couleurs de Milton Krims, avec Errol Flynn, Gina Lollobrigida, Cesare Danova, Nadia Gray, Roldano Lupi, Paola Mori. — Amours et complots dans l'Italie du XVe siècle. Terriblement banal et assez ennuyeux. Errol Flynn et Gina Lollobrigida ne vont pas très bien ensemble.

FILM RUSSE

Le retour de Vassili Bortnikov (*La Moisson*), film en Sovcolor de Vsevolod Poudovkine, avec Lubianov, Medeva. — La dernière œuvre, sereine et large, d'un des trois grands du cinéma soviétique. Domine toute la série des films « kolkhosiens ». Le conflit psychologique et le poème sur la terre s'unissent en une large symphonie, émouvant testament d'un grand cinéaste. Voir textes dans n°s 26 et 40.

FILM MEXICAIN

Adventures of Robinson Crusoe (*Les Aventures de Robinson Crusoé*), film mexicain de langue anglaise, en PathéColor, de Luis Bunuel, avec Dan O'Herlihy, James Fernandez. — Le célèbre roman de Daniel de Foe porté à l'écran par Bunuel. Un grand film. (Voir critique dans n° 38.)

FILM JAPONAIS

Bijo to Tozoku (*La Belle et le Voleur*), film Daiei, avec Kyo Machiko. — Enfin un film japonais érotique! On y assiste au viol d'un samouraï par une vamp aux seins tendres. Cuisses, entrecuisses, peignoirs entrebaillés. Lecteurs, invitez vos amies à voir ces estampes japonaises.

FILMS ANGLAIS

The Man with A Million (*L'Homme aux millions*), film en Technicolor de Ronald Neame, avec Gregory Peck, Ronald Squire, Jane Griffiths. — De l'impossibilité de changer un billet d'un million. Amusant.

Father Brown (*Détective du Bon Dieu*), film de Robert Hamer, avec Alec Guinness, Joan Greenwood, Peter Finch, Cecil Parker. — Le héros de Chesterton mène l'enquète. Les avis sont très partagés, le film relevant davantage du conte voltairien que du genre Pimlico. Au programme, deux excellents Bosustow.

The Red Beret (*Les Bérets rouges*), film en Technicolor de Terence Young, avec Alan Ladd, Leo Genn, Susan Stephen. — Héroïsme, parachutes, aventures. Il y aura des amateurs. Ne vous engagez pas dans les parachutistes.

Docteur in the House (*Toubib or not Toubib*), film en Technicolor de Ralph Thomas, avec Kay Kendall, Dirk Bogarde, Muriel Pavlow, Kenneth More. — Une histoire d'étudiants anglais qui ne fera peut-être pas rire les Français. Le film britannique s'épuise.

FILMS ESPAGNOLS

Hermana san Sulpicio (*La Belle Andalouse*), film en couleurs de Luis Lucia, avec Carmen Sevilla et Georges Mistral. — Un classique espagnol, une terrible histoire... dont l'écran n'a pas retenu grand-chose.

Dona Francisquita (*Mascarade d'amour*), film en couleurs de Ladislao Vajda, avec Mirtha Legrand, Armando Calvo, Jesus Tordesillas. — Opérette espagnole célèbre du style « Ciboulette ». Danses, ballets, vains essais de faire rire. Médiocre.

FILM POLONAIS

On Danse à Varsovie, film polonais de Léonard Buczbowssi, avec Lydia Sorzas, Tadeusz Szmidt. — Eh bien dansez maintenant, vous l'avez bien mérité parce que avec vos mains et votre cœur vous avez reconstruit une ville magnifique. Quelques naïvetés, quelques lourdeurs, mais un film attachant. Une nouvelle forme d'épopée : la femme-maçon.

FILMS ITALIENS

Africa fotto il mari (*Sous les mers d'Afrique*), film en Ferroniacolor de Giovanni Roccardi, avec Sophia Loren, Steve Barclay. — Documentaire sur les fonds sous-marins au large de l'Erythrée plus une petite intrigue amoureuse. Le documentaire est bon.

Nerone e Messalina (*Néron, tyran de Rome*), film de Primo Zeglio, avec Gino Cervi, Yvonne Sanson). — Encore l'incendie de Rome et ce pauvre Néron. Le type du mauvais film italien sans le moindre intérêt.

La Vendetta del Tughs (*Le Tigre de Malaisie*), film en Ferraniacolor de Ralph Murphy, avec Lex Barker, Jane Maxwell, Luigi Tosi, Paul Muller. — Un chasseur hindou et son tigre au secours d'une belle poupée. Sans commentaire.

Ivan, il figlio del Diavolo Blanco (*Ivan, le fils du Diable Blanc*), film en couleurs de Guido Brignone, avec Nadia Gray, Paul Campbell, Arnoldo Foa, Nerio Bernardi. — Une des pires traditions du mauvais cinéma italien. Confusion et absence totale de style, même vulgaire.

FILMS AMERICAINS

I wouldn't be in your shoes (*Le Condamné de la cellule 5*), film de William Nigh, avec Don Castle, Elyse Knox, Rogis Toomery. — Le meilleur film policier que l'on puisse voir en ce moment à Paris. C'était déjà une extraordinaire nouvelle de William Irish. Tout cela est mieux qu'honnête sur une musique de Dimitri Chopin. Elyse Knox est adorable.

Al Jennings of Oklahoma (*La Loi du colt*), film en Technicolor de Ray Nazarro, avec Dan Duryea, Gale Storm, Dick Foran. — Western classique. Vengeances et chevauchées.

War Arrow (*A l'assaut du Fort Clark*), film en Technicolor de Georges Sherman, avec Jeff Chandler, Maureen O'Hara, Susan Ball. — Western classique. Maureen O' Hara est toujours aussi belle.

Knock on Wood (*Un Grain de folie*), film en Technicolor de Norman Panama et Melvin Frank, avec Danny Kaye, Mai Zetterling, Torin Thatcher, David Burns, Leon Askin, Abner Biderman. — Un ventriloque américain aux prises avec l'amour et l'espionnage. Danny Kaye excellent a beaucoup travaillé son rôle et Mai Zetterling est charmante. Un agréable divertissement.

Hurricane Smith (*Maître... après le diable*), film en Technicolor de Jerry Hopper, avec Yvonne de Carlo, John Ireland, James Craig, Forrest Tucker, Lyle Bettger, Richard Arlen. — Aventures sur mer. Un combat contre un requin et bonne mesure de bagarres. Yonne de Carlo est toujours tentante.

Glenn Miller Story (*Romance Inachevée*), film en Technicolor de Anthony Mann, avec James Stewart, June Allyson, Louis Armstrong, Frances Langford. — *Miller est célèbre pour* avoir affadi le bon jazz, mais le film d'Anthony Mann est très bien fait ; James Stewart et June Allyson sont excellents. Nous reparlerons d'Anthony Mann, le cinéaste qui « monte ».

Stranger on the Prowl (*Un homme à détruire*), film de Andrea Forzano, avec Paul Muni, Joan Lorring, Vittorio Manunta, Luisa Rossi. — Une chasse à l'homme en Italie. A côté *Je suis un évadé* aurait l'air d'un chef-d'œuvre, et pourtant...

The Caine Mutiny (*Ouragan sur le Caine*), film en Technicolor de Edward Dmytryk, avec Humphrey Bogart, José Ferrer, Van Johnson, Fred Mac Murray. — Voir le compte rendu de Jean-José Richer, page 45.

Little Boy Lost (*Le Petit Garçon perdu*), film de George Seaton, avec Bing Crosby, Christian Fourcade, Claude Dauphin, Nicole Maurey. — Fera peut-être pleurer Margot. En réalité c'est le pire du cinéma américain plus le pire du cinéma français. Le petit Christian Fourcade famélique et souffreteux est-il pour le public américain le symbole de la France rationnée, amaigrie et... mendiante? Bing Crosby est bien triste en plan Marshall !

The Desert Rats (*Les Rats du désert*), film de Robert Wise, avec Richard Burton, Robert Newton, Robert Douglas, James Mason. — C'est un film de Robert Wise, c'est-à-dire passionnant, admirablement fait, sans faille. Une ombre au tableau : la distribution 100 % anglaise. On aimerait voir aussi le Rommel d'Hathaway : *Le Renard du désert*.

Scene of the Crime (*La Scène du crime*), film de Roy Rowland, avec Van Johnson, Gloria de Haven. — Triste condition de l'épouse d'un policier. On aimerait compatir mais c'est impossible en raison du peu de talent des auteurs et des interprètes.

Dangerous when wet (*Traversons la Manche*), film en Technicolor de Charles Walters, avec Esther Williams, Fernando Lamas, Denise Darcel, Jack Carson. — Esther Williams s'enrobe dans un compromis entre la combinaison ajourée et le maillot de bain. Fernando Lamas chantonne en lui suçant les bras de manière quasi-obscène. Sinistre.

The long, long Trailer (*La Roulotte du plaisir*), film en Technicolor de Vincente Minnelli, avec Lucille Ball, Desi Arnaz. — La télévision est une chose, le cinéma une autre; les avatars de ce jeune couple devaient être irrésistibles sur le récepteur, ici ils sont insuffisants à faire un film.

Cry of the Hunted (*Le Mystère des Bayous*), film de Joseph H. Lewis, avec Vittorio Gassmann, Barry Sullivan. — Chasse à l'homme dans les marécages de la Louisiane. Dur, violent, intéressant.

Border River (*Les Rebelles*), film en Technicolor de Georges Sherman, avec Joël McCrea, Yvonne de Carlo, Pedro Armendariz. — Un général mexicain, un chef sudiste et la belle Carmelita. Violents combats et amours violentes. Malgré tout assez terne.

Take the High Ground (*Sergent la Terreur*), film en Anscocolor de Richard Brooks, avec Richard Widmark, Karl Malden, Elaine Stewart. — Les « Cahiers » reparleront plus longuement un jour de Richard Brooks. En attendant ne manquez pas *Sergent la Terreur*, film de détails et d'observations minutieuses. L'Anscocolor cette fois donne des résultats : voici un film kaki.

Burning Arrows (*Flèches de feu*), film en Pathé Color de Lews Landers, avec Anthony Dexter, Jody Lawrance, Alan Hale Jr., Robert Clark. — Les amours d'une Indienne et d'un capitaine anglais. Le tout dans une Virginie couleur des bonbons acidulés. Honnête.

Scared Stiff (*Fais-moi peur*), film de George Marshall, avec Dean Martin, Jerry Lewis, Lizabeth Scott. — Les habituelles boufonneries des deux « demeurés » de l'écran américain. Strictement réservé à leurs amateurs.

The French Line (*French Line*), film en Technicolor de Lloyd Bacon, avec Jane Russel, Gilbert Roland, Arthur Hunnicutt, Mary McCarty, Craig Stevens. — Loué à Broadway, saisi à Bruxelles, ce film ne méritait ni cet excès d'honneur ni cette indignité. Un peu ridicule, un peu amusant, très roublard.

The Raider (*L'Heure de la vengeance*), film en Technicolor de Lesley Selanders, avec Richard Conte, Viveca Lindfors, Barbara Britton. — Une vengeance à l'époque de la ruée vers l'or. Très visible. Viveca Lindfors mériterait mieux.

Latin Lovers (*Lune de miel au Brésil*), film en Technicolor de Mervyn Le Roy, avec Lana Turner, Ricardo Montalban, John Lund, Louis Calhern. — Trop bien fait pour ce que c'est. Encore du scabreux, du semi-pornographique. Scénario d'une bêtise consciente et organisée.

Fair Wind to Java (*Toutes voiles sur Java*), film en Trucolor de Joseph Kane, avec Fred Mac Murray, Vera Ralston, Robert Douglas, Victor Mac Laglen, John Russel. — Un voilier, son capitaine, une danseuse, des pirates. Gentil. Vera Ralston est charmante.

Miss Sadie Thompson (*La Belle du Pacifique*), film en Technicolor de Curtis Bernhardt, avec Rita Hayworth, Jose Ferrer, Aldo Ray. — Encore un 3 D. présenté en plat. Se laisse voir sans ennui; excellente distribution autour de la chère Rita.

Camels West (*La Caravane du désert*), film en couleurs de Ray Nazzaro, avec Rod Cameron, Joanne Dru, John Ireland. — La ruée vers l'or, l'Arizona, le désert, les pistes... Joanne Dru vaut le déplacement.

Executive Suite (*La Tour des ambitieux*), film de Robert Wise, avec William Holden, June Allyson, Barbara Stanwyck, Fredric March, Walter Pidgeon, Shelley Winters, Paul Douglas, Louis Calhern, Dean Jagger, Nina Foch. — L'élection du directeur d'une fabrique de meubles traitée comme l'élection du président de la République. Remarquable. (Voir critique dans n° 40.)

Scandal at Scourie (*Vicky*), film en Technicolor de Jean Negulesco, avec Greer Garson, Walter Pidgeon, Donna Corcoran. — Les malheurs d'une orpheline. Mélodramatique et larmoyant à souhait.

Beachhead (*La Patrouille infernale*), film en Technicolor de Stuart Heisler, avec Tony Curtis, Frank Lovejoy, Mary Murphy, Skip Homeier. — Un commando américain sur une petite île du Pacifique occupée par les Japonais. Du déjà vu.

River of no Return (*Rivière sans retour*), film en Technicolor et en Cinémascope de Otto Preminger, avec Marilyn Monroë, Robert Mitchum, Rory Calhoun, Tommy Rettig. — Premier Cinémascope tout à fait intéressant. La descente en radeau d'une rivière tourmentée. Sur le radeau Marilyn Monroe, Mitchum et un petit garçon. Admirable travail de Preminger et Joseph La Shelle, le chef-opérateur. (Voir critique dans n° 38.)

The Saints' girl Friday (*Le Saint défie Scotland Yard*), film de Seymour Friedman, avec Louis Hayward, Naomi Chance. — Le Saint fait un tour en Angleterre pour identifier les assassins d'une de ses amies. Le « policier » de petite série.

Living Desert (*Le Désert vivant*), film en Technicolor de Walt Disney. — La vie végétale et animale dans le désert du Colorado. Une suite de documents très rares dont certains sont extraordinaire. Malgré un optimisme de base qui ne manque pas de naïveté, l'ensemble est fascinant.

The Gladiators (*Les Gladiateurs*), film en Cinémascope et en Technicolor de Delmer Daves, avec Victor Mature, Susan Hayward, Michaël Rennie, Debra Paget. — La suite de *La Tunique :* Demetrius, non content de posséder la tunique du Christ, tuera Caligula. Biblique, naïf, ridicule... et assez bien fait.

Cause for Alarm (*Jour de terreur*), film de Tay Garnett, avec Loretta Young, Barry Sullivan, Bruce Colling. — Un névropathe s'imagine que sa femme veut le tuer; il meurt accidentellement l'ayant dénoncée. Ce suspense un peu blagueur finit bien, par une pirouette. Excellent travail de Tay Garnett.

The Golden Blade (*La Légende de l'épée magique*), film en Technicolor de Nathan Juran, avec Rock Hudson, Piper Laurie, George MacReady. — Bataille pour la possession d'une épée miraculeuse. Mille et une Nuits, western bagdadien et sex-appeal de Piper Laurie. Les enfants s'y amuseront-ils ?

The Naked Jungle (*Quand la Marabunta gronde*), film en Technicolor de Byron Haskin, avec Charlton Heston, Eleanor Parker, William Conrad. — Jacques Audiberti ici même (page 36), fait l'éloge de la Marabunta et vous invite à l'écouter gronder. On appréciera le travail de Byron Haskin, grand spécialiste des truquages; la Marabunta, c'est l'armée des fourmis qui tous les quarts de siècle se déverse sur le pauvre monde. Quant à Eléonor Parker, elle mérite autant que la Marabunta, le déplacement.

Mogambo, film en Technicolor de John Ford, avec Ava Gardner, Clark Gable, Philip Stanton, Grace Kelly, Donald Sinden. — Chasseur de fauves et de jolies femmes, Clark Gable, etc... Voir critique n° 41.

Modern Time (*Les Temps modernes*), film de Charles Chaplin, avec Charles Chaplin, Paulette Godard, Henry Bergman, Chester Conklin. — *Une reprise qui fait courir le monde entier.*

The Highwayman (*Le Chevalier au masque de dentelle*), film en couleurs de Lesley Selander, avec Philip Friend, Wanda Hendrix, Virginia Huston, Charles Coburn, Victor Jory, Cecil Kellaway. — Capes et épées, épées et dagues, dagues et capes, capes et poignard. Si sérieux, s'abstenir.

The High and the Mighty (*Ecrit dans le ciel*), film en Cinémascope et en Warnercolor de William Wellman, avec John Wayne, Claire Trevor, Laraine Day, Robert Stack. — Dans un avion en péril, vingt-quatre personnes réagissent chacune à leur façon. Sinistre et trop long. Trop ambitieux pour justifier quelque indulgence; couleur médiocre.

Three Coins in the Fountain (*La Fontaine des amours*), film en Cinémascope et en Technicolor de Jean Negulesco, avec Clifton Webb, Dorothy McGuire, Jean Peters, Louis Jourdan, Maggie Mc Namara, Rossano Brazzi. — Trois pièces jetées dans une fontaine, trois souhaits, trois aventures italiennes pour les demoiselles en question. *Il y manque la légèreté, le bon goût* et l'émotion de *Vacances Romaines*. Voir critique page 47.

A LILLE

PHOTOGRAPHES ET CINÉASTES AMATEURS PARTICIPENT AU SALON DU CONFORT MÉNAGER ET DE L'ENFANT

Le rôle de plus en plus important que la photographie et le cinéma amateur sont appelés à jouer au sein des familles modernes est tout particulièrement souligné au Salon du Confort Ménager et de l'Enfant. (Enceinte de la Foire de Lille, du 30 octobre au 11 novembre 1954.)

La participation des photographes amateurs a été mise au point par MM. Fauvarque, Président de l'Union Régionale des Clubs-amateurs de photos ; Begard, Président du Photo-Club de Douai ; Versée, Vice-président du Photo-Club de Lille ; Vieillot, Secrétaire général du Club de Photos 24×36 ; Debock, Président des Négociants en appareils photos, et celle des cinéastes amateurs est réalisée sur l'instigation de M. Dumont, Président d'honneur de l'Union des Cinéastes amateurs du Nord; MM. Ruelle, Président d'honneur et Cuviller, Président du Ciné-Club des Flandres; M. Cadet, de l'Union des Cinéastes du Nord .

Un stand collectif de propagande est réservé à l'ensemble des clubs de photographies et de cinéma amateur de la région du Nord et un prospectus est édité à l'intention du public pour lui donner tous renseignements utiles sur la manière d'adhérer à l'un de ces clubs.

D'autre part, l'Union Régionale des Clubs Amateurs de Photos rassemble un nombre important de photographies primées lors de précédents concours officiels et les expose dans la Section « Photographie » du Salon, qui a ainsi le privilège de présenter au public du nord les plus belles photographies d'amateurs de France.

En outre, pendant toute la durée du Salon, des projections de photographies en couleurs ainsi que des séances de cinéma amateur, ont lieu dans la salle de cinéma du Grand Palais de la Foire de Lille.

Enfin, une Journée de la Photographie et du Cinéma amateur s'est déroulée le dimanche 31 octobre 1954 à laquelle étaient invités M. le Président National des Sociétés Photographiques de France, ainsi que MM. les Présidents et Membres de toutes les Sociétés, des clubs amateurs de photo et de cinéma du Nord. Au cours de cette Journée, a été inaugurée l'exposition de photographies qui, par son retentissement s'est révélée un véritable Salon Régional de la Photographie et du Cinéma Amateur.

NOS RELIURES

Nous avons fait étudier un nouveau système de reliure, plus souple, plus résistant et d'un maniement plus facile, que nous proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 nuances s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 500 francs. Envoi recommandé : 600 francs. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) — C.C.P. 7890-76, PARIS.

Le 20 décembre paraîtra notre numéro spécial de Noël

Le Cinéma et l'amour

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma — et du télé-cinéma —

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA

Directeur-gérant : L. KEIGEL

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leur auteur.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.

Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris — Dépôt légal : 3e trimestre 1954.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANCS